Max Liebermanns Graphische Kunst

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00590045 1

ARNOLDS
GRAPHISCHE BÜCHER

ARNOLDS
GRAPHISCHE BÜCHER

ERSTE FOLGE · BAND 1

ZWEITE AUFLAGE

ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

ERSTE FOLGE / GRAPHIK

Band 1: MAX LIEBERMANN von Max J. Friedländer

Band 2: HANS THOMA von Herbert Tannenbaum

Band 3: ADOLPH MENZEL von Willy Kurth

Band 4: MAX SLEVOGT von Emil Waldmann

Band 5: ANDERS ZORN von Axel Romdahl

Band 6: EDVARD MUNCH von Gustav Schiefler

ZWEITE FOLGE / ZEICHNUNG

Band 1: ADOLPH MENZEL von Hans Wolff

Band 2: HANS THOMA von W. F. Storck

Band 3: DIE ALTDEUTSCHE ZEICHNUNG von Carl Koch

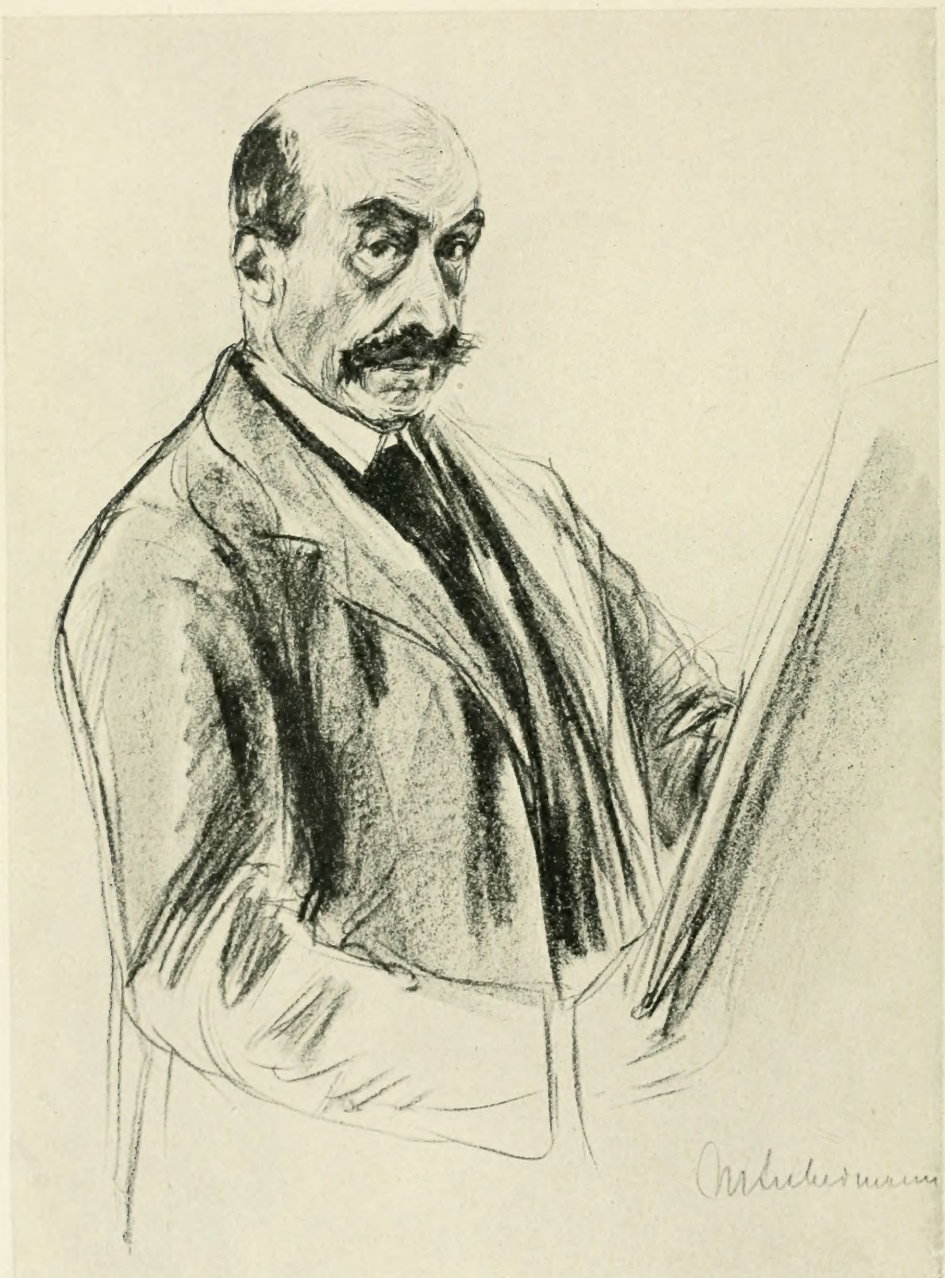
Band 4: MAX LIEBERMANN von Hans Wolff

WEITERE BÄNDE BEIDER FOLGEN IN VORBEREITUNG

Jeder Band enthält durchschnittlich 20 Seiten Text und 100 ganzseitige Wiedergaben in höchster drucktechnischer Vollendung.

VERLAG ERNST ARNOLD / DRESDEN

MAX LIEBERMANNS GRAPHISCHE KUNST



Sch. 146

ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

Max Liebermanns
Graphische Kunst

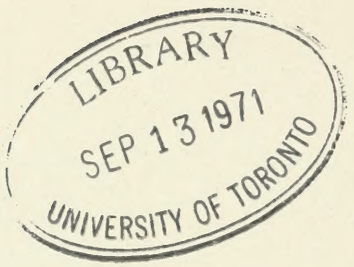
HERAUSGEGEBEN
VON
MAX J. FRIEDLÄNDER

MIT 103 NACHBILDUNGEN

ZWEITE AUFLAGE

1 9 2 2

VERLAG ERNST ARNOLD / DRESDEN



NC
249
Z9L5
1922

HERGESTELLT IN DER BUCHDRUCKEREI
A. WOHLFELD IN MAGDEBURG

EINBAND VON
PROF. H. WIEYNCK, DRESDEN.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

Zu Goethes „Bassompierre“

Viele Künstler erleben den Tag, der ihnen den Wahn beschert, angekommen zu sein. Es braucht nicht gerade der Tag zu sein, an dem sie die erste Medaille empfangen oder das erste Zeitungslob lesen. Das Gefühl, am Ziele zu sein, verwandelt ihnen jeden Falles mit einem Schlage das Verhältnis zu ihrer Aufgabe. Von diesem Zeitpunkt an werden sie Nachahmer ihrer eigenen Kunst. Die Starken aber verfallen diesem Schicksale nicht. Das Ungesättigt- und Unzufrieden-Bleiben kann als ein Merkmal der Größe betrachtet werden.

Max Liebermann hat nie aufgehört, ungestüm werbend bei der Arbeit zu sein und in bebender Spannung. Noch heute steht er vor jeder neuen Aufgabe als vor einer unlösbaren, und jede Aufgabe ist ihm eine neue. Weder die Sensationserfolge in der Jugend, noch die gesicherte Berühmtheit im Alter, weder die Führerstellung, noch das Bewußtsein der Überlegenheit, das sich im Urteil über fremde Kunst gelegentlich drastisch genug äußert,

haben ihm je die quälende und antreibende Unsicherheit beim eigenen Schaffen in sattes Befriedigtsein aufgelöst.

Es ist eine billige und zweifelhafte Weisheit, der große Meister bedürfe der Anerkennung nicht, weil er ja die Gewißheit des rechten Weges in sich trage. Wohl ist das Gefühl des Schaffenden unverwirrbar, aber nur ein eitler Narr wird sich beim Anblicke dessen, was er hervorgebracht hat, seines Wertes unmittelbar bewußt. Deshalb haben selbst die Größten nach Zeichen ihrer Wirkung ausgespäht und gelechzt, wenn auch der Stolz sie diese Sucht verbergen ließ. Wie leidenschaftlich sich Liebermann jedesmal seiner Arbeit hingibt, so gleichgültig verhält er sich gegen die Produkte abgelebter Zeiten. Nicht nur, daß auf die Erregung der Tat Ermattung und Unlust folgen —: das sichtbar Gemachte bleibt hinter dem Gesehenen zurück, und dem Meister selbst bedeuten seine Werke nicht viel mehr als vergebliche Versuche.

Max Liebermann kam 1847 in Berlin zur Welt, als ein Sohn aus begütertem und „gutem" Hause. Er wuchs am Pariser Platz auf. Die Familie, der Staat und die Stadt waren seiner Kunst keine freundlichen Schicksalsmächte. Die ersten Erfolge kamen von draußen, wo man sich auf Malerei besser verstand als drinnen. Die Familie hatte Mühe, sich an die ungefällige Erscheinung seiner Bilder zu gewöhnen, und die herrschende Gewalt gab sich nicht einmal Mühe. Der Geschmack des Kaisers billigte ihn nicht, wie er den Geschmack des Kaisers nicht billigte. Das „liberale" berlinische Bürgertum neigte stets zu raisonnierender Fronde. Der Künstler wurde in eine Gegensätzlichkeit gegen Macht und öffentliche Meinung getrieben, zu kunstpolitischer Aktion. Ein klein wenig hat diese Kampfstellung mit trotzigem „Nun gerade" und „Erst recht" seine Schaffensweise bestimmt. Dennoch ist Liebermann ein guter Bürger geblieben, hat bei aller Libertinage, die sich in Witz und Wort entlud, nie Neigung gespürt, die Bande zu zerschneiden, die ihn an Familie, Gemeinde, Stadt und Staat knüpften, und richtete seine Werkstatt auf dem Dache des väterlichen Hauses neben dem preußischen Siegestor ein. Nicht nur, daß der späte, breite und volle Erfolg ihn milder und konser-

vativ stimmte; nicht nur, daß er den tüchtigen Ahnen dankbar war für den goldenen Schutzwall, den sie seiner wirtschaftlichen Unabhängigkeit bereitet hatten; nicht nur, daß alles, was in der Nähe seinen Augen erträglich erschien, irgendwie mit dem Hohenzollernhause zusammenhing —: in der Tiefe hat er stets gefühlt, daß der Boden, dem er entsprossen war, seinem Streben zwar nicht die Richtung und das Ziel, wohl aber die zähe und federnde Kraft gegeben hatte und eine Gesundheit des Geistes, die sich als allen Strapazen gewachsen bewährte. Das arbeitsame Pflichtgefühl in dieser Stadt und diesem Lande, die strenge Ordnungsliebe seiner Ahnen haben sich bei ihm umgesetzt in die höhere Gewissenhaftigkeit, die der Künstler, von jedem Zwecke genesen, seiner Arbeit widmet. Und dieses Zusammenhangs eingedenk, hegt Liebermann Respekt vor der Respektabilität und hängt an der Heimat — mit einer freilich keineswegs blinden Liebe.

Gegenstand seiner Kunst aber wurde diese Heimat zunächst nicht. Als Künstler wandte sich Liebermann resolut in die Ferne und suchte seine „Schönheit" draußen — auf mancherlei Umwegen. Vorurteile und Atelierkonventionen waren zu überwinden, bis daß er in Holland das Eigene im Fremden fand. Die „Rückkehr zur Natur" vollzog sich nicht etwa so, daß der zivilisierte und verwöhnte Stadtmensch weltflüchtig geworden wäre, sein Auge aber begrüßte das Menschentum, das ihm in bäuerlichen und naturgemäßen Formen aufging, im Einklange mit Boden, Licht, Baulichkeit und Vegetation, in dem nebelverschleierten Seelande, wo er die Dinge in weicher Ferne erblickte und in milden Farbenharmonien.

Dem „Genre" — im engeren Sinne des Begriffs — wich Liebermann aus, verweilte bei dem Wochentäglichen und fand das Ewige und Elementare im Unscheinbaren. Dies war nicht etwa nur ein Programmpunkt, sondern für ihn tief verwurzelte Notwendigkeit. Der empfindliche, kultivierte, psychologisch interessierte Geist mußte ausgeschaltet werden, damit die reine Anschauung sich entfalten konnte. Wenn wir einen Selbstmörder ins Wasser springen sehen, wird die Fähigkeit, den sichtbaren Zusammenhang zu erfassen, sicherlich ausgelöscht. Und in geringeren

Graden lenken alle menschlich interessanten Vorgänge oder Beziehungen von der Erscheinung ab und trüben die Unschuld des Auges. Liebermann gab sich der Betrachtung von Menschen und Dingen hin, die ihn in gewissem Sinne „nichts angingen". Er teilte die Freuden und Leiden seiner Modelle nicht und malte Erscheinungen, über die er nicht urteilte. Seine Weltanschauung in Beziehung auf Politik, Ethos und Wirtschaft mischte sich nicht in die Beobachtung. Ohne Sentimentalität kehrte er aus Holland, wie von einem Kampffelde, heim in sein bequemes Berliner Atelier.

Das Ergebnis aber war keineswegs kühle Abschilderung. Indem das Genie die Erscheinung willenlos schaut, geht ihm die Idee Platos

Sch. 9

Idee — auf, das Allgemeine und Gattungshafte, und ungewollt zog feierlicher Ernst und Stimmung ein. Was Liebermann zunächst erfaßte, war nicht das Individuelle, nicht das Physiognomische, nicht einmal das Menschliche, eher das Kreaturhafte. Mensch und Tier standen im gleichen Range.

Nie war ein Naturalist so wenig beschreibender oder wissensdurstiger Naturforscher. Gleichgültig gegen die Tatsachen des Seins, folgt er dem Scheine gläubig und vertrauensvoll. Äußerst gewissenhaft in bezug auf die Verhältnisse, ist er wenig scharfsichtig und gar nicht ausführlich in den Einzelheiten.

Liebermann wählte am liebsten seinen Standpunkt so, daß die Beobachteten nicht merkten, daß sie beobachtet würden. Kinder, stumpfe Greise und Tiere spüren von dem Ereignis, gemalt zu werden, am wenigsten. Wie einem Jäger auf dem Anstande, wie einem Jäger, der das Wild beschleicht, war dem Maler zumute. Leibls Figuren und Gruppen erinnern an „lebende Bilder“. Seine Modelle fühlten sich beobachtet und stellten sich dar, wobei sie aus ihrer Natürlichkeit heraustraten. Liebermann aber wollte nicht Schauspieler malen und hegte eine fromme Scheu davor, die Menschen aus ihrem Lebenstraume zu wecken, den „Schlaf der Welt“ zu stören.

Was ihm wesentlich zu sein schien, offenbarte sich im Zusammenhang und im Fluß, konnte deshalb nur mit rapidem Griffe gepackt werden und in einem Abstande, der Überschau gewährte. Indem der Meister nach den Verhältnissen langte, wurde sein Vortrag immer schneller, breiter — äußerlich betrachtet: sorgloser und flüchtiger —, seine Form größer und ärmer an Detail.

Scheinbar von selbst und jedenfalls ohne bewußte Steigerung erwuchs Heroisierung, die sich überwältigend in dem berühmten Gemälde der Netzflickerinnen offenbarte. Die Menschen erscheinen hier nicht als Herrscher, nicht in Gegensätzlichkeit gegen die tote Natur, sondern wie die Hexen in Macbeth als Erdblasen aufgestiegen, in grau verhangener Weite, teilnehmend an der wilden und rauhen Größe des Landes.

Hatte Liebermann zu Anfang schwere Sorge, die ihm natürliche Beobachtung mit den überkommenen Vorurteilen in bezug auf Komposition zu vereinigen, schätzte er an seinen Modellen nichts so sehr wie ein demütiges Verharren im gewohnten Lebenskreis, hatte er sich deshalb dagegen zu wehren, daß die Modelle sich irgendwie mit ihm in Verbindung setzen, so mußte die Porträtaufgabe neue Verlegenheiten mit sich bringen. Er hat spät angefangen zu porträtieren. Es dauerte ziemlich lange, bis daß jemand freiwillig auf das Wagnis einging, sich von ihm malen zu lassen. Allmählich kamen Herren und sogar Damen, mit der stolzen Empfindung, ihrem Kunstverständnis ein Opfer zu bringen. Es kamen Gelehrte, Fürstlichkeiten, die sich über die Konvention erhaben fühlten, und Zelebritäten aller Art. Liebermann freute sich, daß sie kamen, indem er sich sagte: mein Ansehen muß doch groß geworden sein, wenn es die Furcht, von mir porträtiert zu werden, paralysiert. Er teilte mit nervöser Feinfühligkeit die Scheu der zahlenden Modelle, die selbst schweigend Ansprüche stellten. Der Maler wußte mehr oder weniger von ihrer Stellung, ihrem Schicksal, ihrer Leistung, er urteilte über sie und las psychologisch interessiert in ihren Zügen. Sie aber kamen mit Erwartungen. Dem Vernehmen nach sollte Liebermann kühne und geistreiche Aussprüche in berlinischem Jargon von sich geben. Sie wähnten, daß zu unterhaltendem Gedankenaustausch zwischen Kapazitäten während der Handarbeit des Malens Gelegenheit wäre. Liebermann fühlte, daß von ihm etwas erwartet wurde, und wollte in gesellschaftlicher Höflichkeit niemanden enttäuscht fortgehen lassen. Die Herren interessierten sich für ihre Erscheinung und für das Spiegelbild ihrer Erscheinung in der Vorstellung des Malers und auf der Leinwand, sie kamen in die unnatürliche Lage, natürlich sein zu wollen. Sie nahmen ihre Berufsmasken vor. Die Gelehrten schauten tiefsinnig drein, die Generale entschlossen, die Bankdirektoren unternehmend. Liebermann war nicht daran gewöhnt, daß das Objekt ihm so nahe rückte und sich darstellte. Die seelischen Beziehungen störten die Unbefangenheit und Naivität des Schaffens.

Leibl und Menzel haben eigentlich stets porträtiert, auch wenn sie nicht vor der Porträtaufgabe standen. Nicht so Liebermann. Ihm war

weder die Isolierung noch die genaue und ausführliche Schilderung der individuellen Gestalt erstes Bedürfnis.

Ganz besonders schwierig war es, der Dame gegenüber nichts als Auge zu bleiben. Man hat aus Frauenporträts geschlossen, Liebermann habe keinen Sinn für weibliche Anmut. In Wirklichkeit äußert sich seine passionierte Aufnahmefähigkeit für die gepflegte und zivilisierte Schönheit der Frauen in beweglicher Galanterie, nur vermeidet er zu gestalten, was ihn reizt und in seine Willenssphäre eingreift.

Schließlich erkämpfte Liebermann den Standpunkt, von dem aus er psychologisches Urteil und seelische Teilnehmung mit seiner Sehweise vereinigen konnte, doch bleibt die Kluft deutlich zwischen den harmonischen Fernbildern mit ihrem Für-sich-Sein einerseits und den Nahbildern der Porträts, die sich an uns wenden, andererseits.

Mit den Jahren wich der animalisch dumpfe Druck von der Menschheit, und die Nebelschleier fielen von dem Lande. Die Welt wurde lichter und farbiger und, in mehr zivilisierten Formen, ein Aufenthaltsort für Menschen, die promenieren und Sport treiben. Der Organismus des Leibes ist immer das Wesentliche gewesen; mehr und mehr, mit wachsender Sicherheit, wird die Aktion des organischen Lebens blitzartig erfaßt. Infolge gesteigerter Weitsichtigkeit scheint der Maler körperlich und seelisch noch mehr von seinem Gegenstand abzurücken. Gattungsmäßig und reihenweise, wie früher und in völligem Einklange mit Boden, Luft, Licht und Baulichkeit wird das Menschenwesen sichtbar, jetzt aber in flirrendem Schimmer und undeutlicher Verschlungenheit.

Mißverstanden wurde Liebermann nicht nur zu Anfang, als ihm Brutalität vorgeworfen wurde, vielmehr auch später, als der „konsequente Naturalismus“, die „gute Malerei“ und der „Impressionismus“ gefeiert wurden. Die unfruchtbaren Schlagwörter haben hier wie überall in der Beurteilung das Wesen der Persönlichkeit und der Leistung verstellt und verdeckt. Liebermann soll die „gute“ Malerei aus Frankreich importiert haben. In Wahrheit hat er sich lernend in Paris an die virtuosenhafte Atelierkunst Munkáczys gehalten und wurde von der holländischen Natur selbständig, bevor er Manet erkannt hatte.

Eine allgemeingültig „gute", absolute Malerei, nämlich eine solche, die von der Individualität des Malers unabhängig wäre, gibt es nicht. Liebermann begrüßte, seines Weges sicher geworden, die Franzosen als Genossen, nie aber als Vorbilder. Ihren Schmelz, ihren Duft, ihre reine Farbigkeit hat er bewundert, aber niemals erstrebt. Manet liebkost die Leinwand, Liebermann peitscht sie. Auf die Konstruktion und dann auf das Motorische des Menschenleibes bedacht, erfaßt er das Wesentliche mit der Zeichnung und zeichnet auch mit dem Pinsel, der die Farbe mit Strähnen, Furchen und Grenzakzenten aufträgt und der Fläche dramatische Bewegtheit verleiht. Die französische Metiermeisterschaft bietet, nach Überwindung der Mühe und Verwischung der Arbeitsspur, ein wohlig ruhendes Dasein glücklich gesellter Farbenflächen; Liebermanns fegender Vortrag berührt uns wie Tat und aktiv männliches Streben.

Ein gemaltes Spargelbund ist ebenso wertvoll wie eine gemalte Madonna. Dieser Satz war ehedem eine umstürzlerische Parole. Heute sind sich die Verständigen darüber einig, daß ein gemaltes Spargelbund von Manet sogar wertvoller ist als eine Madonna von Manet. Auf den Maler kommt es an und auf sein Verhältnis zu den Dingen. Liebermann hat kein Spargelbund gemalt. Ihm ist der farbige Glanz einiger Früchte oder eines Blumenstraußes kein Gegenstand, der ihn befriedigen könnte. Der lebende Organismus, der Mensch und das Tier, jedes Wesen sich frei entfaltend an seiner Stelle im Raume: dies ist sein eigentliches Thema und zugleich seine Schönheit.

Liebermanns kultiviertes Urteil über die Kunst der anderen hat seine Produktion nicht bestimmt, sich aber wohl in einer Sammlertätigkeit geäußert, deren scheinbar launenhafte Wandlungen eine Entwicklung erkennen lassen. Die handwerkliche Meisterschaft der Japaner und ihre fremdartige Anmut hat ihn einst gelockt. Meisterwerke von Manet, Degas und Cézanne grüßen kameradschaftlich von den Wänden seiner Behausung. Aber über die ruhige und von Zweifeln freie Wertschätzung dieser „guten" Maler hat sich die leidenschaftliche Beschäftigung mit Daumier und Menzel mehr und mehr erhoben. Nicht nur, daß die schroffen Charaktere, die geistig reichen Gestalter über die empfänglichen Beobachter

Sch. 6.

siegten, die Menschen über die Maler: die beiden größten Zeichner des 19. Jahrhunderts berühren ihn mit Wahlverwandtschaft und entfachen seine Bewunderung immer aufs neue.

Liebermanns Stellung zu Menzel hat viele Schwankungen durchgemacht. Die geniale Pedanterie des Vorgängers hat ihn abgestoßen und angezogen. Methode, Absicht und Geistigkeit des Älteren schienen dem Jüngeren verbohrt und kulturlos. Menzels harte Größe stand ihm allzu nahe und im Wege. Mit Regeln, die aus dem Schaffen des Berliner Altmeisters abgeleitet wurden, trat man dem Streben des Jüngeren ungerecht entgegen. Im Laufe der Jahre hat Liebermann, tiefer dringend, das Wesentliche in Menzels Person und Leistung als verehrungswürdig empfunden und in der fanatischen Arbeitsamkeit die Gestaltungskraft der Phantasie entdeckt. Mit wachsendem Stolz stellte er den Norddeutschen zu seinen Ahnen und fühlte sich dieser Überlieferung verbunden und verpflichtet.

Liebermann neigt zu grüblerischer Spekulation, und seine witzigen Paradoxe verkleiden ein tiefes Bedürfnis, das Wunder des Kunstschaffens gedanklich aufzuklären. Er ästhetisiert mit Passion und hat als Schriftsteller

sein Urteil über andere Meister, dabei implizite und explizite seine Kunstanschauung, dargelegt. Natürlich ist seine Auffassung weit entfernt von der fragwürdigen und lauwarmen Objektivität der Historiker. Seine Bekenntnisse sind höchst wertvoll und belehrend. Indem sein Verhältnis zu Degas, Israels oder Menzel offenbar wird, klärt sich zum mindesten seine eigene Position auf. Allerdings steigt nur ein Teil der wirkenden Kraft, und nicht einmal der wesentliche Teil, ins Reich des Bewußten und gedanklich Faßbaren empor.

Gefährlich ist diesem Meister das Theoretisieren nie geworden, da er klug genug ist, schaffend nicht klug zu sein. Mit skeptischer Beweglichkeit des Geistes hat er verbindliche Vorschriften von allgemeiner Gültigkeit vermieden und der Erfahrung des Kunstgenusses sowie der eigenen gesunden und naiven Produktion Formulierungen abgerungen.

Die Radierung setzte um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach Unterbrechung der Tradition wieder ein und wurde zuerst hauptsächlich von Männern gepflegt, die nicht Maler waren. Auf eng umgrenztem Felde seine Kraft sammelnd, schuf Meryon unübertreffliche Architekturblätter. Seymour Haden knüpfte bewußt an Rembrandt an und legte den Grund zu einer verständigen und geschmackvollen Pflege der edelen Technik auf englischem Boden. Die Radierung ist eine Kunstgattung mit eigener Gesetzlichkeit. Dennoch kann der Historiker aus der Erfahrung schwerlich bestätigen, daß die Männer, die nicht Maler waren, mit spezialistischer Bemühung auf diesem Felde das Entscheidende getan und das Höchste erreicht hätten. Meryon und Haden haben allerdings den Sinn für die besonderen Reize der Radierkunst geweckt: erneuert und umgestaltet aber im Geiste der neueren Sehweise wurde die Gattung doch erst, als die Maler sich dieses Mittels bedienten. Elastisch und lebendig wurde sie unter den Händen von Malern, die ihre Gestaltung mehr oder weniger frei, mehr liebhaberhaft als berufsmäßig, in die zweite Sprache übersetzten. Whistler ist der erste große Maler des 19. Jahrhunderts, der sich entschieden dem Bilddrucke zuwandte, mit zarter Hand, und der in der Radierung einen persönlichen und überfeinerten Stil ausbildete, dem

Verfahren soviel Wertschätzung und soviel von seiner Kraft zuleitend wie kein zweiter Maler in der neueren Zeit. Die Franzosen und Holländer, wie Millet, Corot, Daubigny, Israels, Mauve haben sich nicht so tief mit der Radierung eingelassen wie Whistler, doch sind stärkere Anregungen von ihrer gelegentlichen Radiertätigkeit nach Deutschland gedrungen als von der fruchtbaren Produktion des Amerikaners. Die Kunstübung der Franzosen war so entschieden der Pinselkunst und der Farbe zugewandt, daß die Radierung ihnen zumeist sekundäres Propagandamittel und nicht eine der Malerei gleichwertige Äußerung wurde.

Rembrandt hat gemalt und radiert. Sein Verhältnis zur Radierung, das Verhältnis seiner Radierungen zu seinen Gemälden ist das klassische Beispiel. In diesem Grad ist die Gelöstheit der einen Kunstgattung von der anderen nie wieder erreicht worden. Es gibt keinen Bildgedanken, den Rembrandt zugleich in einem Malwerk und in einer Radierung ausgesprochen hätte. Rembrandt konzipiert als Maler und als Radierer je nach der Stilgesetzlichkeit dieses und jenes Verfahrens. Demzufolge sind seine Radierungen original im höchsten Sinne. Das Verhältnis der Radierung zur Malerei im Kunstschaffen Corots, Millets, Daubignys ist von anderer Art. Nicht als ob diese Maler ihre Bilder vervielfältigt hätten, aber: sie verarbeiteten in ihren Radierungen fast stets Kompositionen und Motive, die sie gemalt oder doch als Maler und im Hinblick auf Malwerke aufgenommen hatten. Es gibt viele Zwischenstufen zwischen der Bildreproduktion einerseits und dem originalen Bilddruck andererseits. Und auf irgendeiner dieser Stufen finden wir diesen oder jenen neueren Maler — abgesehen von denjenigen Meistern, die ein Überschuß von Mitteilungsdrang zur Illustration lockte, wie Delacroix, Daumier oder Slevogt.

Max Liebermanns Stellung zum Bilddruck hat Wandlungen durchgemacht. Deutsche Überlieferung lenkte seine ersten Schritte nicht. Erst in späteren Jahren hat er die Lithographie Krügers und den Holzschnitt Menzels schätzen gelernt. In seiner Jugend sah er als Maler auf die Vervielfältigung herab wie auf eine subalterne, nachahmende, im besten Falle verständnisvoll übersetzende Übung. Die beiden deutschen Meister

der Radierung, denen er persönlich nahe kam und die ihm mit überlegener Geschicklichkeit und mit Beherrschung des Technischen imponierten, nämlich Köpping und Halm, waren am stärksten als Interpreten.

Gustav Schiefler hat das graphische Werk Liebermanns sorgfältig katalogisiert. Sein die in der Zeit bis 1913 geschaffenen Arbeiten berücksichtigendes Buch ist 1914 bei Bruno Cassirer erschienen und umfaßt 169 Nummern, Radierungen, Steindrucke und Holzschnitte. Seit 1913 ist noch ziemlich viel hinzugekommen.

In diesem Kataloge sind die „Zustände" der Platten eingehend beschrieben. Dabei handelt es sich um zufällig bewahrte und zufällig in diese oder jene Sammlung gelangte Probedrucke, die der Meister während der Arbeit zur Kontrolle der erzielten Wirkung genommen hat. Solche Versuchsdrucke gibt es namentlich von den früheren Platten in größerer Zahl. So heiß die Sammler sich um den Besitz dieser Seltenheiten bemühen, und so lehrreich es in einigen Fällen sein mag, vor einer Reihe von Probedrucken den Entstehungsprozeß einer Arbeit zu verfolgen, dem Kunstfreund genügen die gewöhnlichen Drucke durchaus, zumal da die Qualität der zumeist in sehr kleiner Auflage gedruckten Blätter fast ohne Ausnahme gleichmäßig und makellos ist. Schließlich haben wir uns doch an das Endergebnis zu halten, mit dem der Meister sich zufrieden gab, an die Form, in der er sein Werk zu zeigen sich entschloß.

Liebermann machte den ersten Versuch mit der Radiernadel im Jahre 1876, als die angesehene Pariser Zeitschrift, die Gazette des Beaux Arts, den jungen Deutschen mit der Einladung ehrte, eines seiner Gemälde „Die Kinder" mit eigener Hand zu reproduzieren. Der Versuch befriedigte nicht. Die Platte wurde nicht benutzt. Ein einziger zufällig erhaltener Abdruck ist in das Berliner Kabinett gekommen (Sch. 1). Erst 1883, wieder auf Wunsch der Gazette des Beaux Arts, radierte Liebermann sein Bild „Der Weber" (Sch. 2), diesmal mit dem Erfolge, daß die Platte im Februarheft des Journals erschien. In Paris also und mit der Absicht, sein Malwerk darzustellen und günstige Meinung dafür zu wecken, hat er zu radieren angefangen, anscheinend ohne besondere Neigung zu dem Verfahren,

dessen Möglichkeiten zu selbständiger Gestaltung ihm noch keineswegs aufgegangen waren.

Erst um 1887 setzt langsam eine Radiertätigkeit ein, die, vergleichsweise unabhängig von der Malerei, das erwachende Gefühl für die besonderen Kräfte dieser Technik erkennen läßt. Die holländische Luft, Rembrandt in ferner Höhe, Israels in vertrauter Nähe, kräftigten wie den Maler so den Radierer.

Das Absehen von der Farbigkeit, die Umwandlung der Vision in die Tonskala des Schwarz-Weiß war ein natürlicher Schritt für einen Meister, der von Jugend auf soviel mit Stift und Kreide gearbeitet hatte. Deshalb wurde ihm der Weg zum Bilddrucke leicht. Aber in anderer Hinsicht wurde ihm der Schritt schwer. Jede Art des Bilddruckes fordert Erfahrung, Voraussicht und planmäßig behutsame Handhabung, im besonderen jedes Ätzverfahren. Es galt, der ungeduldig zugreifenden Beobachtung bei der umständlichen Prozedur Unmittelbarkeit und Frische zu wahren. Liebermann begann vorsichtig und zart, mit einfachen Motiven, in kleinem Maßstabe.

Der Stamm seiner Kunstübung gabelt sich, indem die Radierung fortstrebt von der Malerei, während die urgesunde Entwicklung sich in beiden Ausdrucksweisen verfolgen läßt. Die Radierung geht mehr und mehr ihren eigenen Weg, wenngleich auf jeder Zeitstufe das hüben, nämlich in den Bildern, Errungene auch drüben, nämlich in den Radierungen, sichtbar wird.

Um 1890, als sich Liebermann mit erwachendem Verständnis dem Bilddrucke zuwandte, war er sich als Maler seines Wertes bewußt und suchte auf eigene Art die technischen Mittel der Radierung seiner reif gewordenen Kunst anzupassen. Unsystematisch experimentierend, feinfühlig die Wirkungen erprobend, arbeitete er mit Strichätzung, mit der kalten Nadel und mit dem „vernis mou“, kombinierte auch die drei Ausdrucksmittel, in der Tendenz, von der Weichheit und dem Tonreichtum und der bildmäßigen Geschlossenheit seiner Malerei möglichst wenig zu opfern. Dem Maler, der zum Bilddruck übergeht, ist das weiße Papier zunächst etwas, das überwunden werden muß. Die Strichführung wird

versteckt durch verwickelte Künste. Liebermanns erste Arbeiten sind zum Teil zart und dünn, zum Teil trübe und schwer, je nachdem mit der kalten Nadel oder mit der Ätzung diese oder jene Wirkung gesucht wird. Das Liniennetz ist dicht und engmaschig. Das wirre Gestrichel der geätzten Linien läuft zu fast schwarzen, kaum durchleuchteten Schattenflächen zusammen. Das eintönige Dasein unter schwerem Himmel, das regungslose Einssein mit der melancholischen und kärglichen Natur, die trübe Farbigkeit der gleichzeitigen Gemälde spiegelt sich zusammengezogen in dem rauhen und schwerflüssigen Schwarz-Weiß der ersten Radierungen. Ein wenig graue Strichelung mit der kalten Nadel ist den Ätzungen gewöhnlich zur Vermittlung zwischen Licht und Schatten, zur Korrektur der schwer kontrollierbaren Ätzwirkung hinzugefügt.

Das ziemlich selten angewandte Verfahren „au vernis mou", das heißt mit weichem Ätzgrunde, besteht darin, daß die Kupferplatte mit einer teigartigen Decke überzogen und darüber ein dünnes Papierblatt von rauher Textur gelegt wird. Zeichnet man nun mit einem Stift auf dem Papier und hebt es sodann ab, so bleibt der Ätzgrund an dem Blatte kleben, dort, wo der Stift gedrückt hat, und stärker oder schwächer, je nachdem er gedrückt hat. Die Säure aber frißt sich ein, wo der Grund abgehoben ist. So wird in das Druckergebnis die Körnigkeit der Kreidezeichnung übernommen.

Liebermann hat dieses etwas künstliche Mittel, das den Maler mit „malerischer" Weichheit lockte, nur in wenigen Arbeiten verwendet und bald beiseite gelassen. Namentlich im kleinen Format bleibt die Tonstufung des vernis mou-Verfahrens beschränkt. Dem krislichen Beieinander von Punkten und wie behaarten, raupenartigen Linien ist Schwerfälligkeit und dumpfe Eintönigkeit eigen.

Gelegentlich, z. B. in dem dengelnden Bauern (Sch. 8) hat Liebermann mit Hilfe des weichen Grundes so etwas wie Zweifarbigkeit erzielt. Die schwächere Ätzwirkung ergibt hier graue und matte Flecke und Striche, von denen sich die tiefschwarzen Akzente einer stärkeren Ätzung abheben.

Mit dem Titel „Max Liebermann / Radierungen / Mit Text / von Richard Graul / Berlin / Photographische Gesellschaft", ist im Jahre 1895

eine Mappe mit 18 Blättern erschienen. Diese Zusammenfassung der, technisch voneinander verschiedenen, Erstlinge der Liebermannschen Radierkunst fand keine verständnisvolle Aufnahme, obwohl die Geleitworte Grauls mit warmen und klugen Worten für die ungewohnte Gabe eintraten.

Einige landschaftliche Fernsichten, die 1898 bei Bruno und Paul Cassirer in einer Mappe erschienen, mit Dünenmotiven, sind ohne Ätzung, nur mit der kalten Nadel ausgeführt. Das Verfahren wurde zunächst hauptsächlich seiner Zartheit wegen gewählt. Mit ungemein feinem Gestrichel sind hauchartige silbrige Töne erzielt, während die tintigen und satten Drucker im Vordergrund, die von dem Grat der kalten Nadel hervorgebracht werden, durch Kontrastwirkung die Ferne vollends luftig erscheinen lassen.

Bis etwa 1906 hat Liebermann ziemlich sparsam im Bilddruck publiziert und zumeist nicht ohne Anregung von seiten einer Zeitschrift (Pan, Insel-Mappe, die Wiener Graphischen Künste, Zeitschrift für bildende Kunst) zur Kupferplatte gegriffen. Dann aber äußert sich die gesteigerte Liebe zur Radierung und das erhöhte Selbstvertrauen, das durch wachsende Empfänglichkeit der Sammler genährt wurde, in rascherer Produktion, die ungefähr 1906 einsetzt und bis zum heutigen Tag in gleichmäßigem Ausstrom die Maltätigkeit begleitet.

Fast alle jene Motive, die aus Gemälden uns vertraut sind, tauchen im Schwarz-Weiß auf, dem Eindrucke nach nicht eigentlich verkleinert, eher komprimiert und mit überraschendem Klange, wie umgesetzt in eine andere Tonart.

Aus dem Jahre 1896 stammen zwei Platten mit den badenden Knaben (Sch. 43 und 44), in denen das flimmernde Spiel des Lichtes mit dem geätzten Strich zu idyllischer Wirkung mit ausführlicher Tonstufung ausgebildet ist.

Im Jahre 1906 meldet sich der starke Antrieb im Bilddruck durch mehrere Selbstporträts (Sch. 58—60), sowie im Erscheinen der ersten Judengasse (Sch. 57). Die gesteigerte Lokalfarbigkeit und der breitere Vortrag des Malwerks spiegelt sich in den geätzten Blättern als offene

Zu Kleists kleinen Schriften

Strichführung. Die Momentaufnahme des Polospiels (Sch. 68, von 1907), in der Kaltnadelarbeit mit Ätzung glücklich vereinigt ist, zeugt von der gesteigerten Fähigkeit, die Illusion der fließenden Bewegung hervorzurufen. 1908 ist das Jahr der Judengassen (Sch. 70—75, 77) mit der als Ganzes betrachteten drängenden und wimmelnden Menschenmenge, deren malerische Erscheinung mit zeichnerischen Mitteln wiedergegeben ist. Die bildmäßig geschlossene Stimmung wird der Befreiung des Radierstils geopfert. Ein wenig von der Wärme und Innigkeit geht dabei verloren, während Luftweite und Helligkeit einziehen, und im kleinsten Ausschnitte Unendlichkeit spürbar wird.

Die seelische Teilnehmung an den dargestellten Vorgängen scheint abgenommen zu haben. Jenes Mitgefühl mit dem mühseligen Menschentum im Sinne Millets, das in Liebermanns ersten Arbeiten anklingt, wenn auch nie als geflissentlich gesuchter Ton, weicht einer kühleren Betrachtungsart bis zu einer pantheistischen Gerechtigkeit, der am Ende das

gesamte Reich der Sichtbarkeit gleichwertig wird. Dementsprechend greift der reif gewordene Meister allenthalben zu und fühlt sich nicht beschränkt auf die werktätige Schicht, die seiner Jugend vorzugsweise als der Wiedergabe würdig erschienen war.

Die rahmende Vegetation wird gemieden, wie die abschließende Baulichkeit. Das große Blatt mit dem Uhlenhorster Fährhaus (Sch. 109, von 1910) bietet einen Höhepunkt, mit blitzender Sonnigkeit und Aufgelöstheit der Formen im Lichtbade. Das Jahr 1911 ist reich an Selbstbildnissen (Sch. 119 –121). In dem Korso auf dem Monte Pincio (Sch. 122), unter südlicher Sonne aufgenommen, schließen die Massen sich wieder zusammen in starken Gegensätzen von Hell und Dunkel. Gegen das Licht gestellte Figuren, zumeist in starker Bewegung und stets eindrucksvoll durch die Silhouette, z. B. Pferde und Reiter vor Meer und Himmel, werden ein gern variiertes Thema.

Mehrmals greift der Meister auf ältere Motive zurück. Und gerade die Möglichkeit, ältere und jüngere Gestaltungen eines Motivs zu vergleichen, gestattet den Weg zu verfolgen, der zu Größe und Freiheit führte.

Die neuen Motive der jüngsten Zeit sind zumeist einfach und still, von jener Kunstlosigkeit in bezug auf Komposition, die mit souveränem Können verbunden ist. Jene Hilfen, die über Raumverhältnisse belehren und Tiefenillusion erwirken, wie Verjüngung der Figuren und perspektivische Aussage gerader Architekturlinien, solche Mittel werden weniger sorglich verwendet. Nicht als ob die Teilnahme des Meisters am Konstruktiven einer laxeren Betrachtungsweise gewichen wäre; vielmehr: Liebermann ist seiner Sache so gewiß geworden, zugleich von Vertrauen in die Suggestionskraft seiner Kunst so erfüllt, daß er sich die Zusammenhänge nicht mehr klar zu machen braucht und nicht mehr das Bedürfnis empfindet, sie aufzuzeigen und darzulegen.

Abgesehen von den Selbstporträts, die von 1906 bis in die jüngste Zeit eine höchst belehrende Entwicklungsreihe bieten, hat Liebermann verhältnismäßig wenige Bildnisse radiert. Erst nach 1913 folgen sie etwas rascher aufeinander. 1906 das Kinderbildnis von Dr. Bodes Tochter

(Sch. 34) und die beiden Platten mit Dr. Brinckmanns massiger Figur (Sch. 61 und 62), 1911 der Hamburger Bürgermeister Burchard (Sch. 118), 1912 Professor Cohen und Professor Goldschmidt (Sch. 143, 159, 160), in der folgenden Zeit Bodes Porträt in Kaltnadelarbeit, der Bildhauer Gaul, der Staatssekretär v. Kühlmann und mehrere andere.

Wie die Radierung hat auch jede der Untergattungen ihre eigene Gesetzlichkeit und lockt den Zeichner nach dieser oder jener Seite. Aber der original schaffende und sich organisch entwickelnde Meister bedient sich der Manieren nicht wie starrer Formen, legt sie nicht an wie Panzer, eher wie Gewänder, deren Faltenspiel durch seine Bewegung bestimmt wird.

Durch die Erfahrung belehrt, daß sich jede Technik entwicklungsfähig und gefügig seinem Willen anpasse, gibt Liebermann jeder Technik nach und läßt sie ihrer Art entsprechend auslaufen, wie ein Reiter, der sich der Herrschaft über sein Pferd freudig bewußt geworden ist, es nicht mehr hindert, diejenige Gangart einzuschlagen, die dem Tiere natürlich ist. Das Verfahren wird einfacher, minder künstlich oder verwickelt gehandhabt. Die gesteigerte Ehrlichkeit der Radierkunst zeigt sich darin, daß weniger mit dem Druckton, der die ganze Fläche bildmäßig zusammenhält, gearbeitet wird, daß also zwischen den Linien das reine Papierweiß sichtbar bleibt. Der Meister wählt den direkten, den kürzesten Weg, weniger als zu Anfang darauf bedacht, mit der Radiernadel ähnliche Wirkungen wie mit Pinsel und Farbe zu erzielen. Je lokalfarbiger seine Gemälde wurden, um so weniger versteifte er sich darauf, ihre Lebenswärme und Sinnlichkeit im Schwarz-Weiß direkt anzustreben. Er lernte seinen Zweck hier auf andere Weise zu erreichen als dort. Jenes Verschummern und Verunklären der Linie, seine Scheu vor der nackten Formengrenze weicht. Immer mehr von dem Papier bleibt sichtbar. Die Furcht vor der Leerheit wird überwunden. Ist doch das reine Weiß der Papierfläche nicht leer, vielmehr ein Schauplatz der nachschaffenden Phantasie, die durch quantitativ spärliche Striche geleitet, die Vision des Meisters mitzuerleben befähigt wird. Mit den Linien werden Blickbahnen für den Beschauer gelegt.

Die Bewegung, die dem Temperamente Liebermanns entstammt, teilt sich den Radierungen auf kürzerem Wege noch als den Gemälden mit. Nicht nur, daß die Menschen und die Tiere sich im eigentlichen Sinne zu bewegen scheinen; nicht nur, daß Wind und Welle in ihrer elementaren Stürmigkeit fühlbar werden — : eine Bewegtheit von anderer Art ergreift den Beschauer überall. Indem nämlich der Zeichner mit leidenschaftlichem Griffe den Zusammenhang erfaßt und die wesentlichen Grenzen und Richtungen markiert, wirken die Linien als Spuren seiner Aktion. Das Auge des Beschauers wird zu hastigem Laufe mitgerissen, und seine Seele wird dabei erfüllt von der reißenden Gewalt, mit der das Leben von dem Meister erobert worden ist.

Wenn die frühen Blätter von einer schweren Stimmung beseelt, ergreifend wirken, ist in den späteren Blättern die Form, manchmal auch der Inhalt entsprechend der Form, prangend und turbulent. Der vehemente Strich scheint das pulsende Leben und die Größe der landschaftlichen Natur fanfarenhaft zu grüßen. Wenn in der mittleren Zeit das Licht fleckig und vibrierend die Formen überspielt, sammelt der Radierer seine Kraft schließlich in wenige Gegensätze von Schwarz und Weiß und scheut sich nicht vor der offenen Linie.

Liebermann hat immer gefühlt, daß die Teile Feinde des Ganzen wären. Mit wachsender Freiheit wird das Quantum der Formtatsachen, an denen er vorbeieilt, immer größer. Subjektiv wählend, das Wesentliche heraushebend, reinigt er die Struktur des Landschaftlichen, das geistig bedeutsame Gerüst im Porträt von allem Zufälligen, Gleichgültigen, Nebensächlichen und Kleinlichen. Der „Naturalist“ kommt zu der „Idee“ nicht durch absichtliches Umgestalten, sondern durch bloßes Auslassen. In der Radierung zumal wird die Erscheinung entmaterialisiert und in eine schimmernde Eisregion versetzt. Indem mehr der ergänzenden Phantasie überlassen wird und überlassen werden kann, und die Abstraktion sich nicht nur auf Einzelheiten, die den Blicklauf hemmen würden, sondern auch auf Stofflichkeit, Örtlichkeit, Tageszeit und Atmosphäre erstreckt, wird der Bildgedanke epigrammatisch knapp und sentenziös ausgeprägt. Immer mehr von dem wird mittelbar wirksam, was nicht eigentlich und

ausdrücklich sichtbar gemacht ist. Das letzte Ziel wurde, wie mir scheint, in den reinen Kaltnadelarbeiten leichter als in den geätzten Blättern erreicht. Freilich verfügt das Ätzverfahren über Mittel, die der kalten Nadel versagt sind. Kräftige und belebte Schattenflächen gibt die Nadel nicht her, sie kann, mit dem Grat, nur Flecke von bescheidener Ausdehnung, Drucker, Schattenakzente bieten. Sie besitzt aber als den ihr spezifischen Vorzug eine ätherische Zartheit, neben der die geätzte Linie mit plumper Tatsächlichkeit eine eintönig laute Sprache redet. Die einzelne Linie der Nadel ist äußerst wandlungsfähig, sie kann schneidend pfeilspitz vorstoßen, gleißend fließen, stockend, mit Punktstationen, ihren Weg suchen, sie kann klar und straff erscheinen, aber auch bekleidet mit einem weichen Mantel von Tonigkeit. Die Ätzung ist für Liebermann ein Umweg und ein notwendiges Übel geblieben. In der anderen Materie — die kalte Nadel verhält sich zur Ätzung wie Stahl zu Eisen — scheint sich das Geistige reiner herauszuheben. Im Porträt hat Liebermann nichts besseres geschaffen wie den Professor Cohen (Sch. 159), dessen salbungsvolles und sich an der eigenen Geisteskraft naiv erfreuendes Wesen un vergeßlich verewigt ist. Und dieses Blatt ist reine Kaltnadelarbeit.

Ohne auf originelle Motive zu fahnden, verleiht der Meister den letzten Blättern einen persönlichen Ton von sieghafter Überlegenheit, der wie in der funkelnden Farbigkeit der Gemälde so in dem metallischen Leuchten der gedruckten Werke ausklingt. Die Dinge erscheinen nicht wie erhöht und vergrößert. Eher scheint ihre Größe aufgedeckt zu sein, indem mit äußerster Sparsamkeit der Strichführung, in der Absicht, so rasch wie möglich zum Ziele zu kommen, nur das Notwendige festgehalten ist. Was früher mit erkennbaren Mitteln ausgedrückt ist, Atmosphäre, Raum, Lichtspiel, scheint in den späteren Blättern — man sieht nicht, wodurch — erzaubert zu sein.

Mit der Lithographie hat sich Liebermann erst sehr spät eingelassen, zögernd und Wünschen nachgebend, die von außen kamen. Um 1896, in der Zeit, als die Zeitschrift der Pan sich bemühte, die besten deutschen Kräfte zur Mitarbeit zu gewinnen, schuf er seine ersten Steindrucke. Die

Sch. 117

Lithographie ist ein bequemes und vergleichsweise charakterloses Verfahren, von fast unbegrenzter Anpassungsfähigkeit, das im 19. Jahrhundert zum Höchsten und Niedrigsten gebraucht worden ist. Ihr Vorzug besteht darin, daß sie die Handschrift des Zeichners unmittelbar aufnimmt und in vielen Exemplaren herausgibt, daß sie von sich aus keinen Zwang auf den Stil ausübt und demokratisch in die Weite wirkt. Ein Daumier bedurfte dieses Mittels, um seine Bildgedanken journalistisch auszusprechen, seiner politischen Leidenschaft eine Tribüne zu schaffen. Eine Wirkung von dieser Art aber hat Liebermann eher gescheut als erstrebt. Auf Volkstümlichkeit seiner tendenzlosen und nicht unterhaltenden Kunst stolz und gelassen verzichtend, hat er getan, was er konnte und mußte, nie aber den Ton verstärkt, um gehört zu werden, wie ungeduldig er auch auf den Widerhall wartete. Erst als der Erfolg gekommen war, und die Vielen etwas von ihm in die Hand zu bekommen wünschten, hat er sich bewegen lassen, seine Zeichnung in der Form des Steindrucks zu verbreiten. Seit 1909 etwa hat er Lithographien in größerer Zahl geschaffen.

Grundsätzlich vermag diese Technik jede Art von Zeichnung wiederzugeben. Dennoch sehen Liebermanns Steindrucke erheblich anders aus als seine gleichzeitigen Handzeichnungen. Gewißlich lag dem Meister

die Absicht fern, dem Geschmack des Publikums Zugeständnisse zu machen. Von der Herbigkeit und erquickenden Frische seiner Naturaufnahmen soviel wie möglich in die gedruckten Blätter aufzunehmen, war sein stärkster Wunsch. Der Wildwuchs des Studienhaften wird nicht ganz getilgt und beschnitten, etwas davon als ein Mittel der Wirkung bewahrt und dargeboten. Immerhin wandelte rücksichtsvoller Takt den Strich und die Ausdrucksweise. Wie kühn, frei und unschematisch Liebermanns späte Steindrucke erscheinen, neben den eigentlichen Naturaufnahmen sind sie abgerundet, gereinigt und faßlich gemacht. Das Banale und Plakathafte, zu dem das Verfahren neigt, schleicht sich ein; darlegend und mit eindringlichem Umriß akzentuierend, klingt die Anrede des Steindruckes anders als das keusche Selbstgespräch der Naturaufnahme.

Das Fontane-Porträt (Sch. 42), 1896 für den Pan gezeichnet, ist auffällig behutsam und „ordentlich" ausgeführt. Die graue Mattigkeit, die geringe Schärfe, die mit der Lithographie verbunden zu sein schien, mögen den Maler fürs Nächste abgeschreckt haben, sich mit der Technik einzulassen. Um 1909 war seine Zeichnung zur Offenheit gediehen; Strich, Profil und Bewegung waren wesentlicher geworden als Tonnüance, Lichtspiel und Stimmung. Und der neue Stil hat sich in markigen Steinzeichnungen ausgedrückt, z. B. in dem Naumann-Porträt von 1909 (Sch. 82). Hier ist das Volkstümliche, das dem Steindruck so wohl ansteht, erhöht, indem der schwerfälligen Gewalt des Redners ein Denkmal gesetzt ist.

Mit Steindrucken (und mit Holzschnitten) hat Liebermann in späten Jahren illustriert, also erzählt. Natürlich hat die Begier der Verleger, den berühmten Malernamen zu gewinnen, Verlockung ausgeübt, aber das Alter machte an und für sich mitteilsam, und der regsame, für Dichtkunst empfängliche Geist suchte Äußerung — auch im Sichtbaren. Die Widerstände aber gegen diese Art von Produktion blieben in ihm stark und waren nie ganz zu überwinden. Quelle seiner Kraft ist die Anschauung. Was die Anschauung bietet, kann den Erzähler nie ganz befriedigen. Deshalb sind die „interessanten" Bilder in Liebermanns Werk undeutlich und von zweideutiger Wirkung (z. B. die Begrüßung des Papstes in der Sixtinischen Kapelle). Und wo die Anschauung vollends nicht ausreicht,

wie in der Darstellung mit Simson und Delila, hat der Meister, mit aller Anstrengung, nicht zu tilgen vermocht: was ihm zumeist verhaßt ist, nämlich den Anklang an Theater und akademische Aktmalerei. Hier ging er von einer Dichtung aus und stellte die Bildgruppe so, daß der poetische Wert des Gedankens sichtbar würde. Dieser Weg aber war ihm nicht natürlich. Wem die Gnade verliehen ist, das Tiefste im Gewöhnlichen zu erblicken, wird keine Steigerung seiner Wirkung aus dem Ungewöhnlichen gewinnen.

Der etwas vagen und verschleierten Erzählung seiner Spätzeit kommt die Erfahrung freilich zugute. Die mit Anschauung gesättigte Phantasie vermag, wenigstens im bescheidenen Formate, sich mit einiger Freiheit zu bewegen. Die Drastik aber einer unterhaltenden Beredsamkeit, die den geborenen Erzählern, einem Doré, einem Slevogt eigen ist, erreicht er nie. Im Tiefsten sträubt sich seine Natur aus Ehrfurcht und Scham gegen Bilderfindung, und dankbar für alles, was die glücklichen Augen je gesehen, mißtraut er jeder in den heiligen Zusammenhang eingreifenden Gestaltung.

Die unverstandene Jugend sucht ihr Glück in der Einsamkeit und schwelgt in schwermütigen Träumen, dem Manne aber stehen Tat und Kampf an, das Alter schließlich, wenn anders es befriedigt zurückblickt, berichtet gern und belehrt aus überschauender Erfahrung. Wenn der typischen Entfaltung des schöpferischen Menschen Liebermanns Lebensweg entspricht, so mag dies als ein Zeugnis mehr genommen werden für die Gesundheit und das organische Wachstum seiner Kunst.

Zu Kleists kleinen Schriften

VERZEICHNIS DER NACHBILDUNGEN.

Ä. = Ätzung L. = Lithographie
KN. = Kalte Nadel | Vm. = Vernis mou

Schiefler		Jahr	Tafel
1	Die beiden Kinder. Ä. KN.	1876	1
2	Der Weber. Ä.	1883	2
3	Die kleine Schafhirtin. Ä. (P. Cassirer)	1887	3
4	Grasende Ziegen. Ä. Vm. KN.	„	4
6	In der Küche. Vm. KN. (P. Cassirer)	1890	5
7	Die heimkehrende Schafherde. Vm. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	6
8	Der dengelnde Bauer. Vm. KN. (P. Cassirer)	„	7
9	Frau mit Kindern am Steg. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	Text
10	Das Altmännerhaus. Ä. (P. Cassirer)	„	8
11	Die Ferkelchen. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	9
12	Straße in Zantvoort. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	10
15	Im Seebade. L.	„	11
16	Strand in Scheveningen. L.	„	12
17	Die Mutter mit dem Kinde. Ä. KN. (P. Cassirer)	1891	13
18	Auf dem Kartoffelfeld. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	14
19	In den Dünen bei Katwijk. Vm. KN. (P. Cassirer)	„	15
20	Die Ziegenhirtin. Vm. KN. — unvollendeter Probedruck — (P. Cassirer)	1891	16
21	Auf der Weide. Vm. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	17
22	Die Frau mit der Kuh. Ä. (P. Cassirer)	„	18
23	Die Schafherde unter Bäumen. Ä. (P. Cassirer)	„	19
25	Die Bleiche. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	20
28	Flachlandschaft. KN. (P. Cassirer)	1894	21
29	Die Landschaft mit dem Zaun. KN. (P. Cassirer)	„	22
33	Die Netzflickerinnen. Ä. KN. (Br. Cassirer)	„	23
34	Bildnis eines Mädchens, Tochter v. Bodes. KN. (P. Cassirer)	1895	24
35	Der Kellergarten in Rosenheim. Ä. (Pan) (P. Cassirer)	„	25
36	Die Schafherde an der Tränke. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	26
38	Heerengracht in Amsterdam. Ä. Vm. KN. (P. Cassirer)	„	27
39	Die Kartoffelarbeiter. Ä. (I. Caspar)	1896	28
41	Das lesende Mächen. L. (P. Cassirer)	„	29
42	Theodor Fontane. L. (Pan)	„	30
43	Die badenden Knaben, Ä. KN. (Graph. Künste, Wien)	„	31
45	In den Dünen. KN. (P. Cassirer)	„	32
47	Die Strandhäuser. KN. (P. Cassirer)	1896	33
51	Der Rindermarkt in Leiden. Ä. (Br. Cassirer)	1900	34
55	Simson und Delila. Ä. (Br. Cassirer)	1906	35
57	Die Judenstraße in Amsterdam. Ä. (Br. Cassirer)	„	36
60	Selbstbildnis. Ä. (Br. Cassirer)	„	37
62	Museumsdirektor Brinckmann. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	38

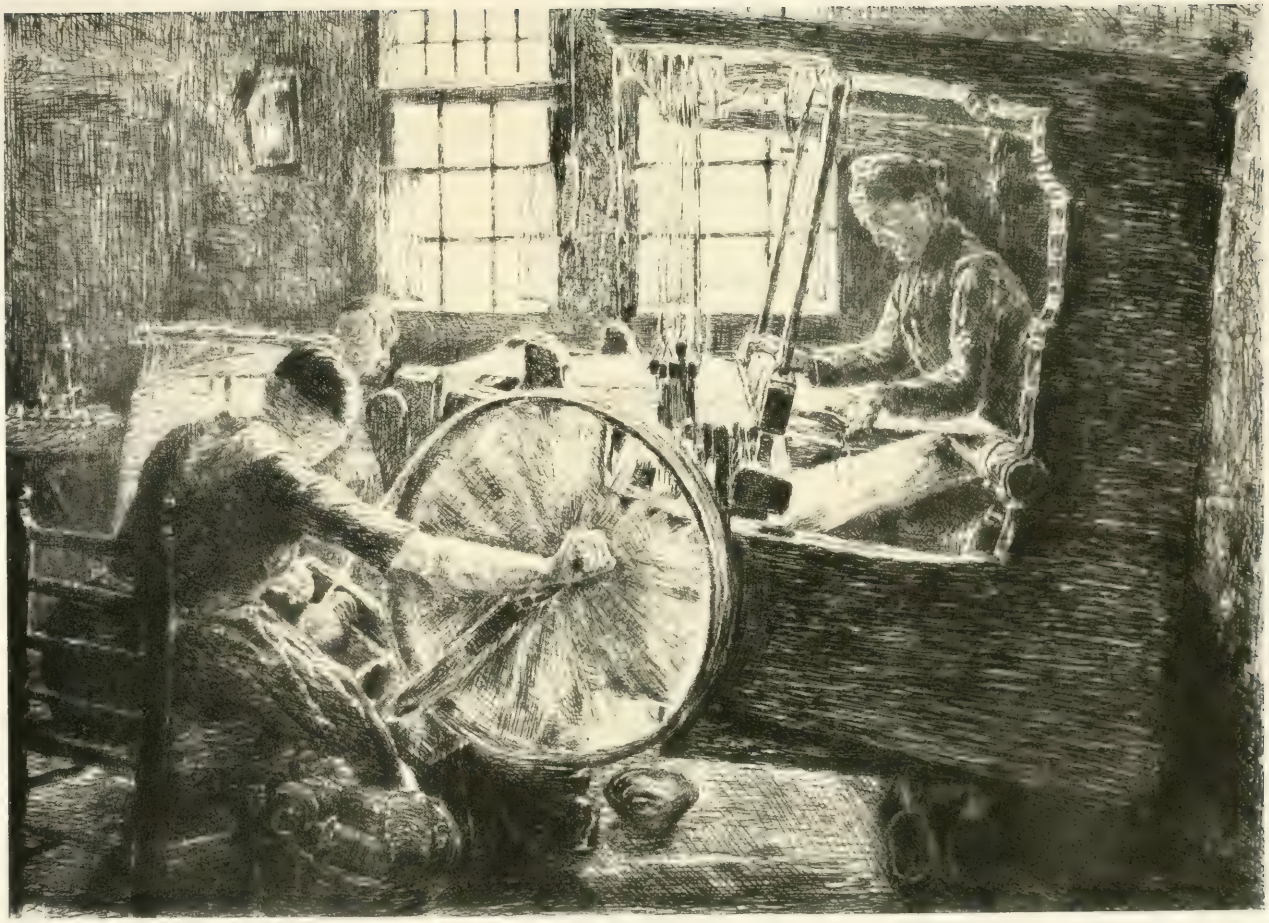
Schiefler		Jahr	Tafel
63	Kanal in Amsterdam. Ä. KN. (P. Cassirer)	1907	39
64	Noordwijk-Abend. Ä. KN. (P. Cassirer)	„	40
67	Fischmarkt in Amsterdam. Ä. (P. Cassirer)	„	Text
71	Aus dem Judenviertel in Amsterdam. Ä. (P. Cassirer)	1908	41
73	Aus dem Judenviertel in Amsterdam. Ä. (P. Cassirer)	„	42
77	Der Fischmarkt an der Straßenecke. Ä. (P. Cassirer)	„	43
79	Nackter Reiter am Strande. L. (Br. Cassirer)	„	44
82	Friedrich Naumann. L. (P. Cassirer)	1909	45
83	Sitzendes Mädchen mit Dackel. L. (P. Cassirer)	„	46
86	Die Binnenalster in Hamburg. L. (P. Cassirer)	„	47
87	Pferderennen. L. (P. Cassirer)	„	48
89	Dünenlandschaft. L. (P. Cassirer)	„	49
109	Das Uhlenhorster Fährhaus. Ä. KN. (P. Cassirer)	1910	50
110	Selbstbildnis, im Freien zeichnend. L. (P. Cassirer)	„	51
111	Steigende Pferde. L. (P. Cassirer)	„	52
112	Zwei Reiter am Strande. L. (Br. Cassirer)	„	53
117	Mein Haus am Wannsee. Ä. KN. (P. Cassirer)	1911	Text
119	Selbstbildnis. KN. (P. Cassirer)	„	54
122	Korso auf dem Monte Pincio. Ä. KN. (P. Cassirer)	1912	55
123	Das Gasthaus am Wasser, bei Leiden. KN. (P. Cassirer)	„	56
128	Der Hamburger Bürgermeister Burchard. L. (P. Cassirer)	„	57
136	Polospiel. KN. (P. Cassirer)	„	58
139	Das Damenreitpferd. KN. (P. Cassirer)	„	59
143	Der Kunstgelehrte Adolf Goldschmidt. KN. (P. Cassirer)	„	60
146	Selbstbildnis. L. (Br. Cassirer)	„	Titel
151	Der Maler Israels am Strande. L. (Br. Cassirer)	„	61
152	Badende Knaben im Meer. L. (Br. Cassirer)	„	62
153	Spielende Kinder am Strande. L. (Br. Cassirer)	„	63
158	Polospiel. L. (P. Cassirer)	„	64
159	Der Philosoph Hermann Cohen. KN. (Br. Cassirer)	„	65
163	Selbstbildnis. KN. (Br. Cassirer)	1913	66
167	Gerhart Hauptmann. L. (Br. Cassirer)	„	67
168	Die Tochter des Künstlers. L. (P. Cassirer)	„	68
—	Der Jäger. KN. (P. Cassirer)	1914	69
—	Der Jäger. L. (Br. Cassirer)	„	70
—	Die Kutsche. L. (P. Cassirer)	„	71
—	Das strickende Mädchen. L. (Br. Cassirer)	„	72
—	Der barmherzige Samariter. KN. (P. Cassirer)	„	73
—	Pferderennen. KN. (P. Cassirer)	„	74
—	Der Dackel im Lehnstuhl. L. (P. Cassirer)	1915	75
—	Liebermanns Tochter, sitzend. L. (P. Cassirer)	„	76
—	Badende Knaben am Strande. KN. (P. Cassirer)	„	77
—	Wilhelm v. Bode. Ä. (E. A. Seemann)	„	78
—	Von Wilamowitz - Moellendorf. L. (P. Cassirer)	1916	79
—	Selbstbildnis. L. (P. Cassirer)	1917	80

Schiefler		Jahr	Tafel
168	Husarenoberst. L. (P. Cassirer)	1917	81
—	Badende Knaben im Meer. KN. (Br. Cassirer)	„	82
—	Gartenwirtschaft auf Nikolskoe. L. (P. Cassirer)	„	83
—	Illustrationen zu Kleists kleinen Schriften. L. (Br. Cassirer)	„	84
- -	„ „ „ „ „ „ „	„	85
- -	„ „ „ „ „ „ „	„	86
- -	„ „ „ „ „ „ „	„	87
- -	„ „ „ „ „ „ „	„	88
—	„ „ „ „ „ „ „	„	Text
-	„ „ „ „ „ „ „	„	„
	„ „ „ „ „ „ „	„	„
	Illustration zu Goethes „Bassompierre". L. (Br. Cassirer)	„	„
	Dame auf Gartenbank. KN. (P. Cassirer)	1918	89
	Dame auf Gartenbank, KN. (P. Cassirer)	„	90
	Richard Strauß, L. (P. Cassirer)	1919	91
—	Wärterin mit Kind. KN. (P. Cassirer)	„	92
-	Karl Legien. KN. (P. Cassirer)	1920	93
-	Siegfried Ochs. KN. (Br. Cassirer)	„	94
- -	Landschaft mit Birken am Wannsee, Ä. (Br. Cassirer)	„	95

Zu Kleists kleinen Schriften

NACHBILDUNGEN

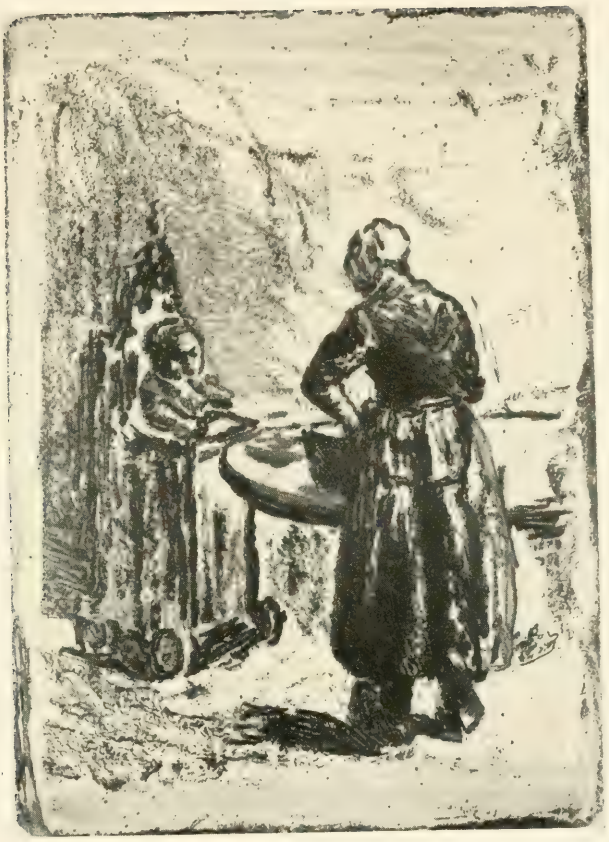
Sch. 1



Sch. 2

Sch. 3

Sch. 4



Sch. 6

Sch. 7

Sch. 8

Sch. 10

Sch. 11

Sch. 12

Sch. 15

Sch. 16

Sch. 17

Sch. 18

Sch. 19

Sch. 20

Sch. 21

Sch. 22

Sch. 25

Sch. 25

Sch. 28

Sch. 29

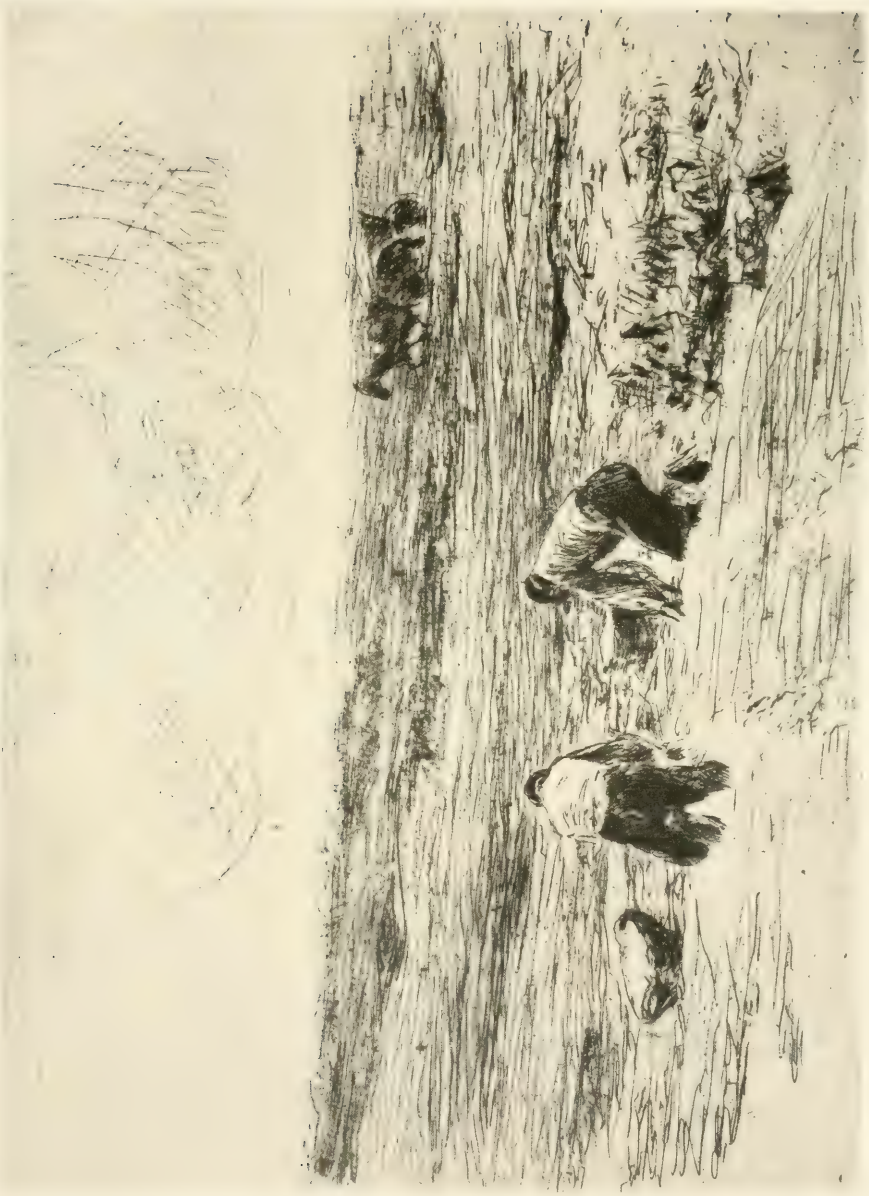
Sch. 55

Sch. 34

Sch. 55

Sch. 36

Sch. 38



Sch. 59

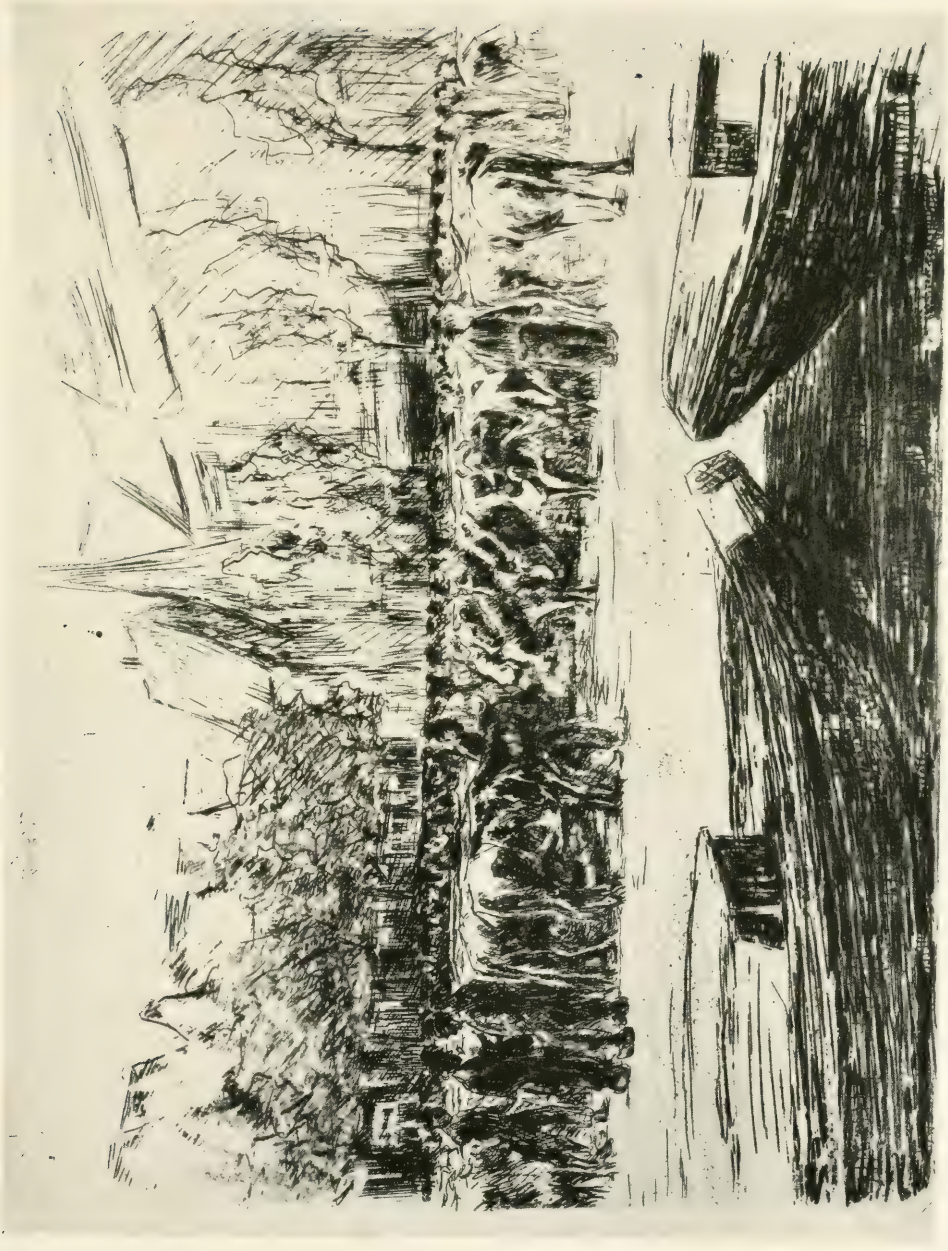
Sch. 41

Sch. 42

Sch. 43

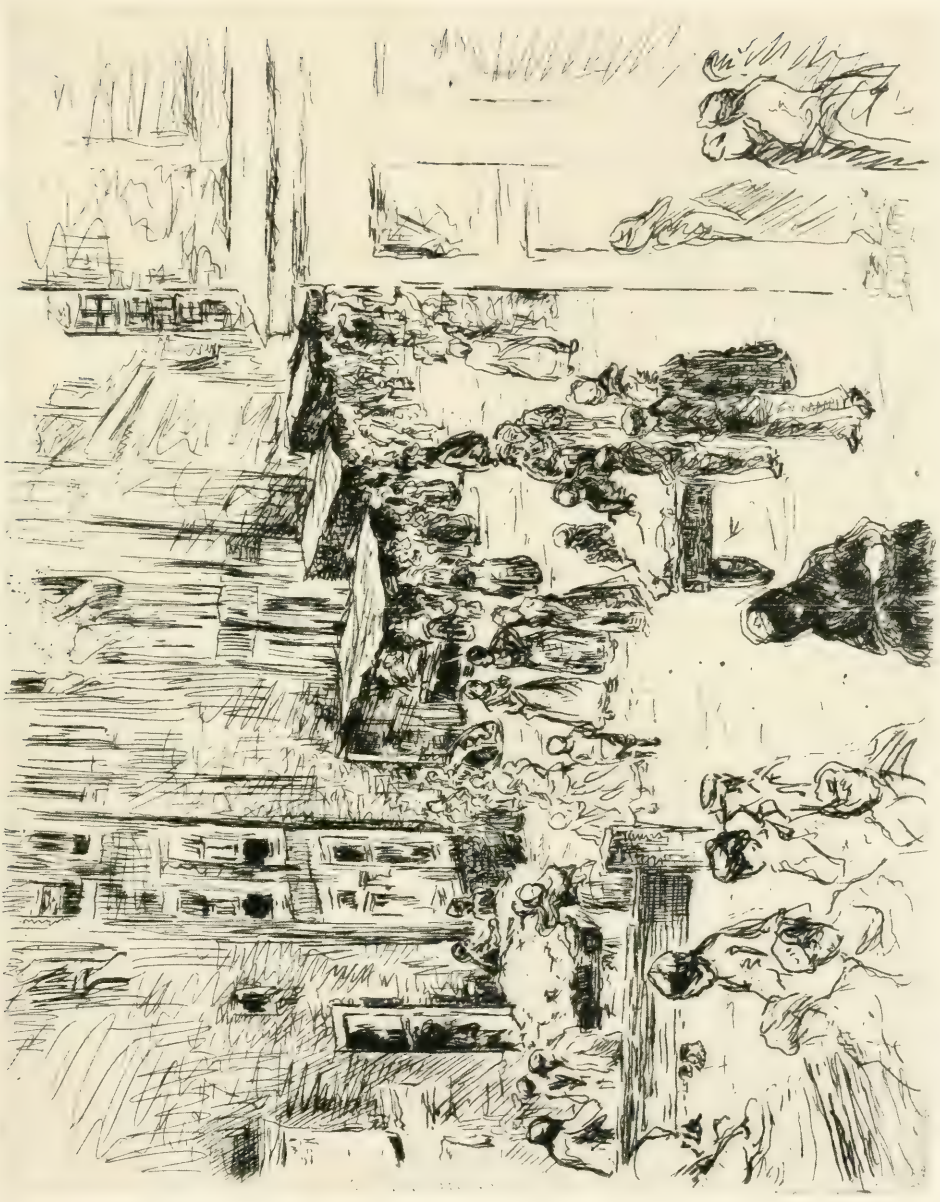
Sch. 45

Sch. 47

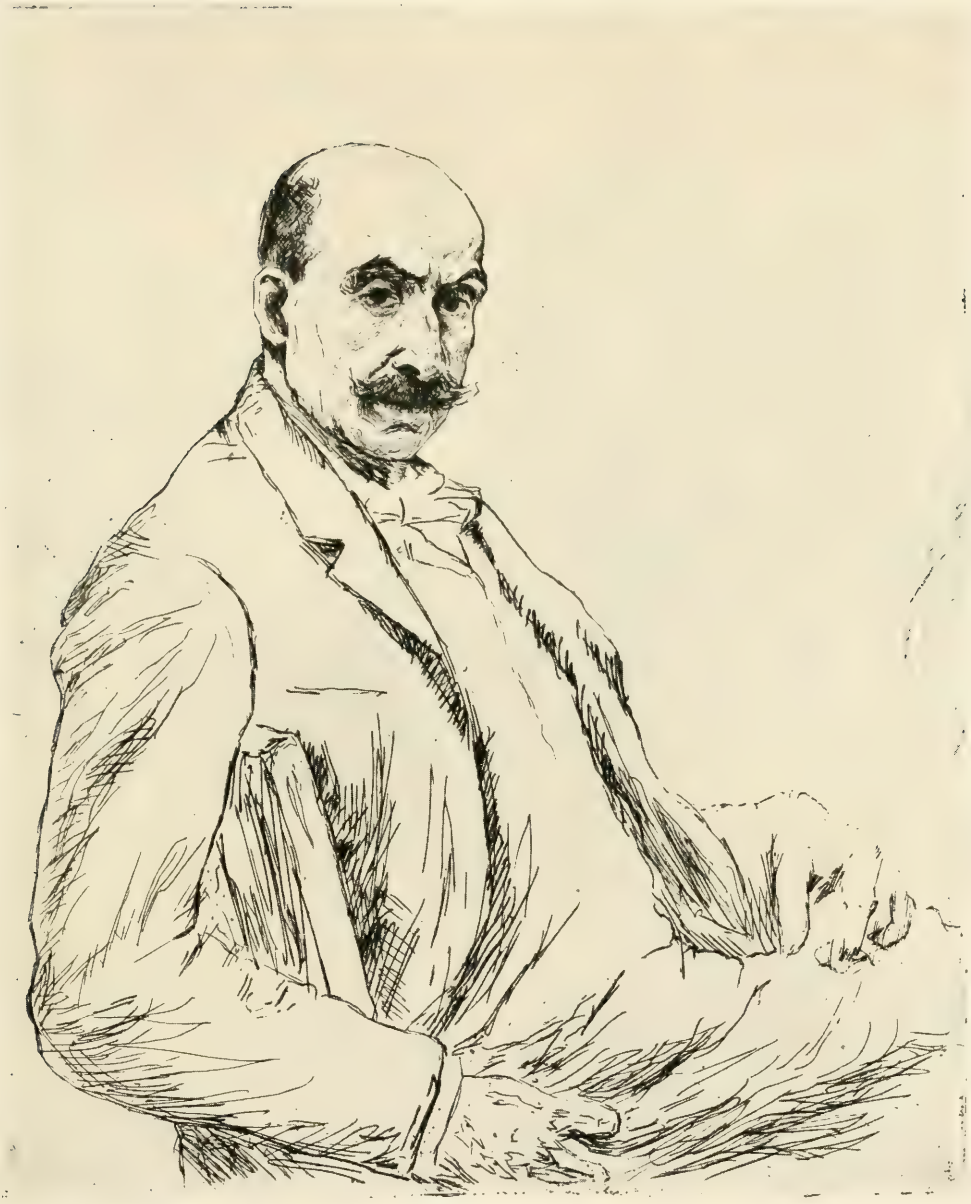


Sch. 51

Sch. 55



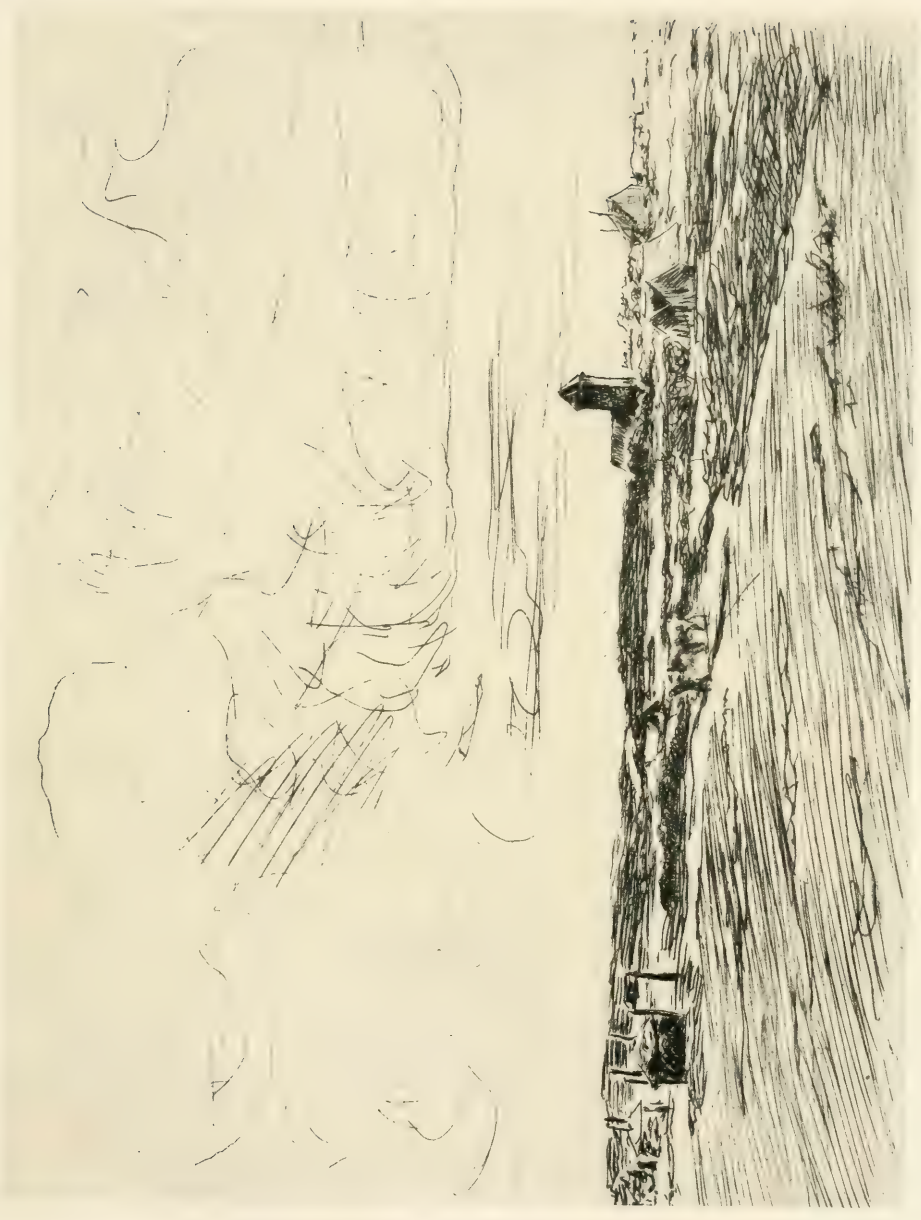
Sch. 57



Sch. 60

Sch. 62

Sch. 63



Sch. 64

Sch. 71

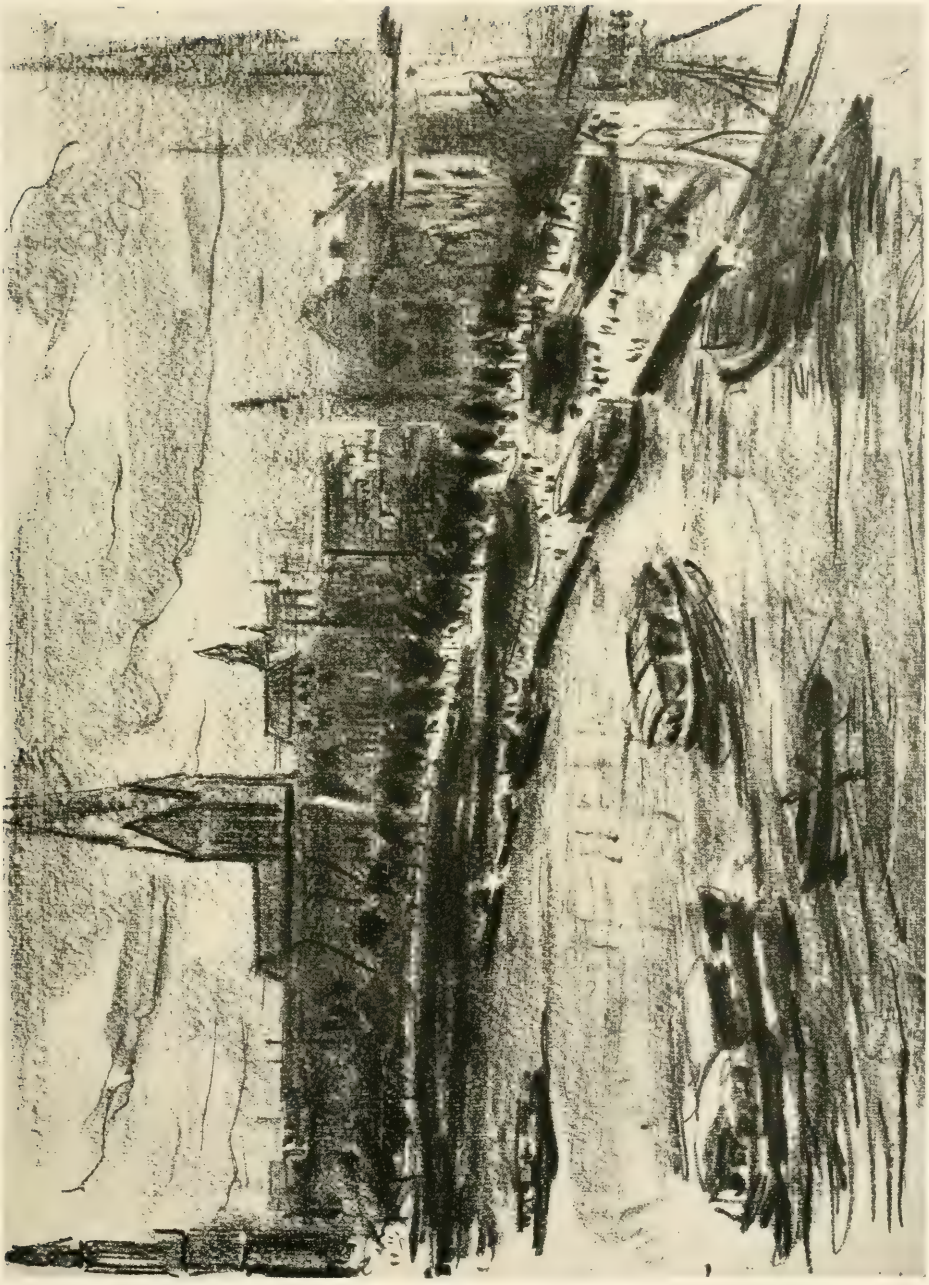
Sch. 73

Sch. 77

Sch. 79

Sch. 82

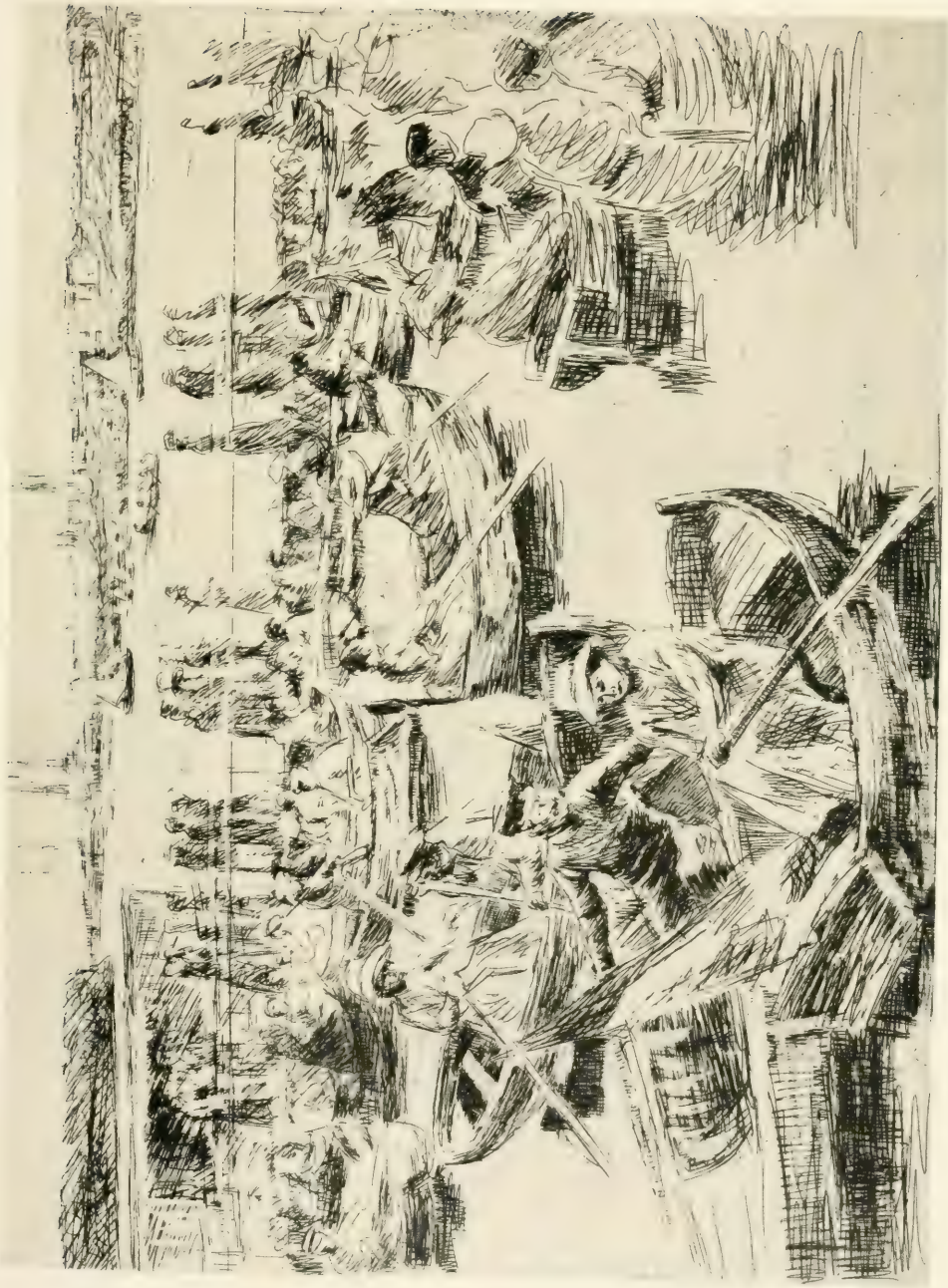
Sch. 83



Sch. 86

Sch. 8.

Sch. 89

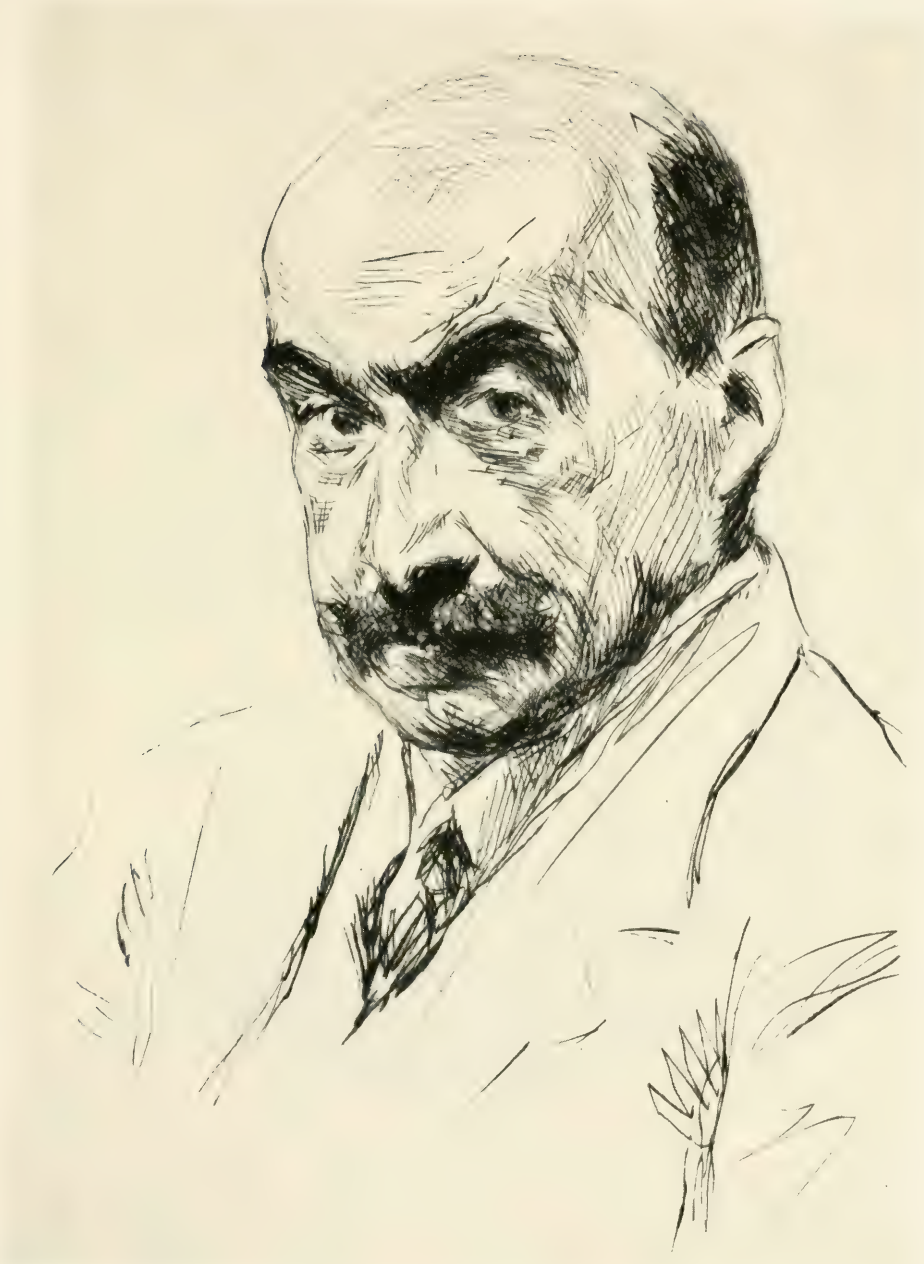


Sch. 109

Sch. 110

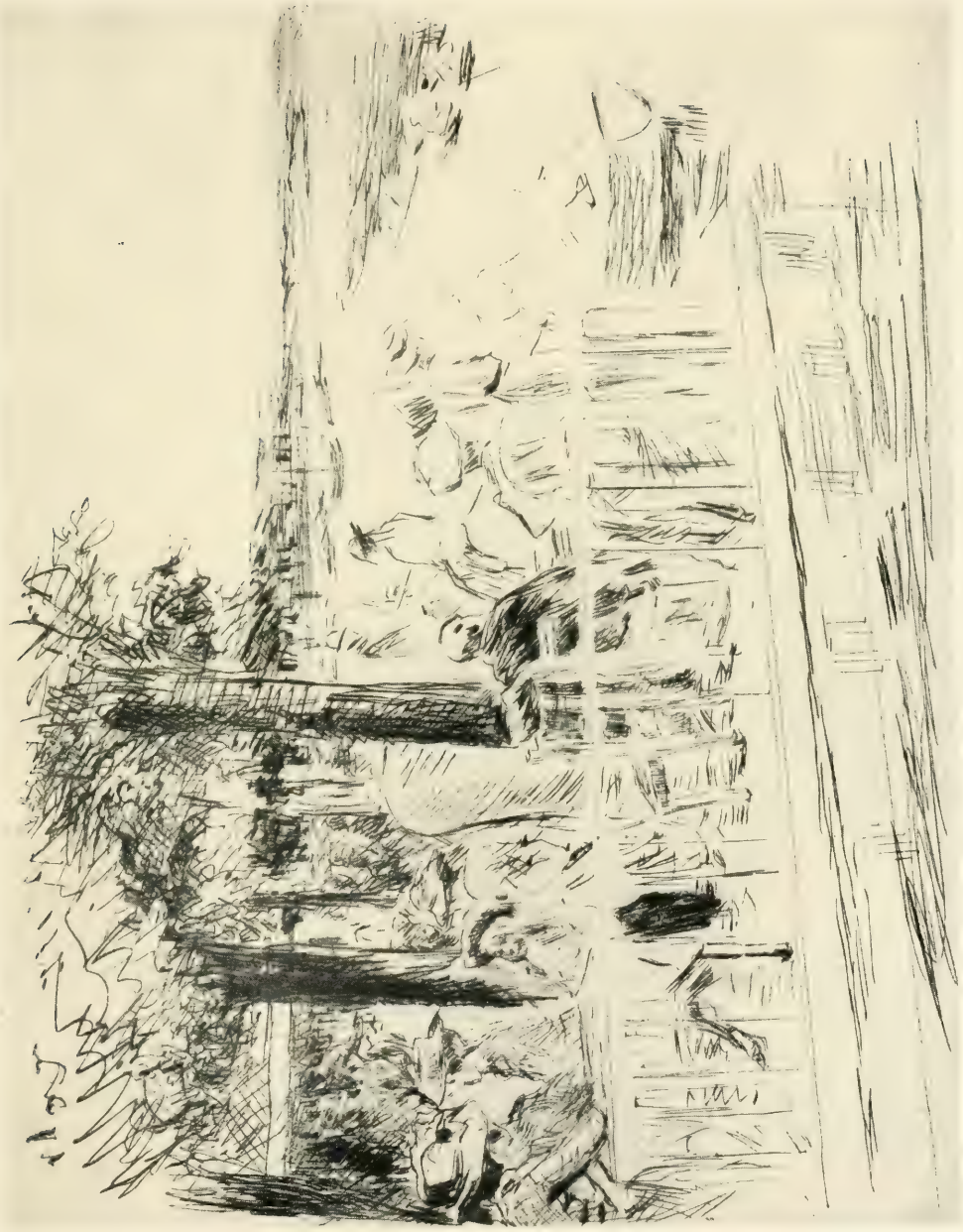
Sch. 111

Sch. 112



Sch. 119

Sch. 122



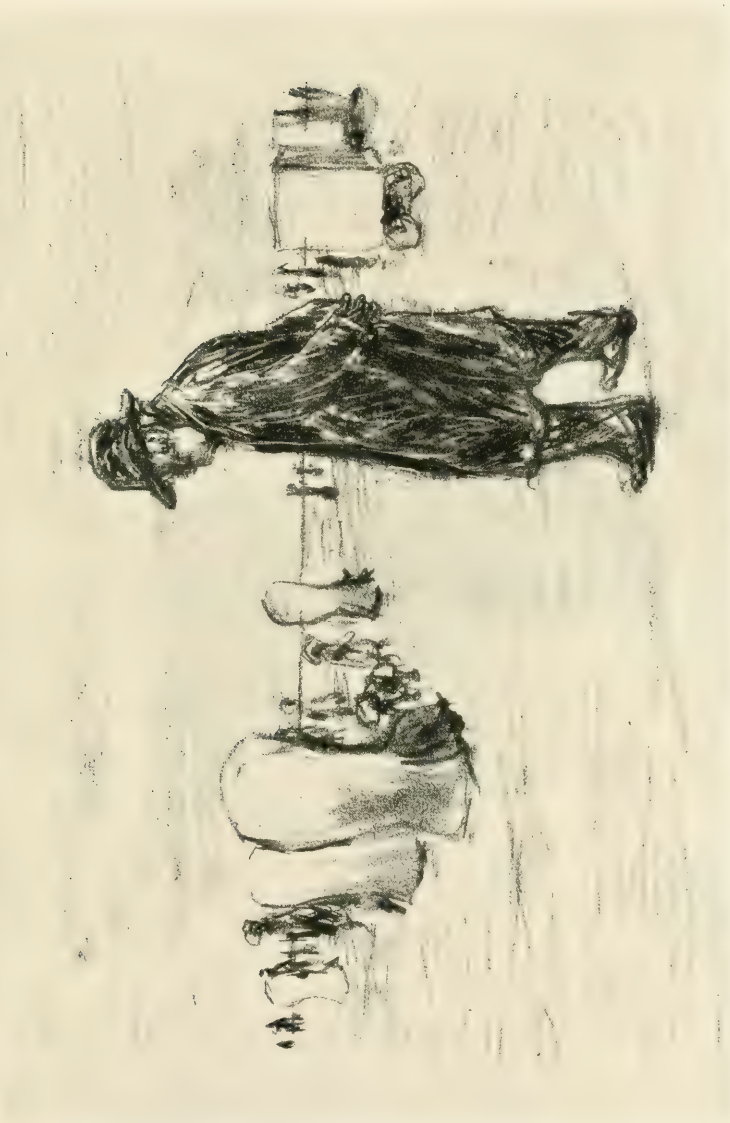
Sch. 123

Sch. 128

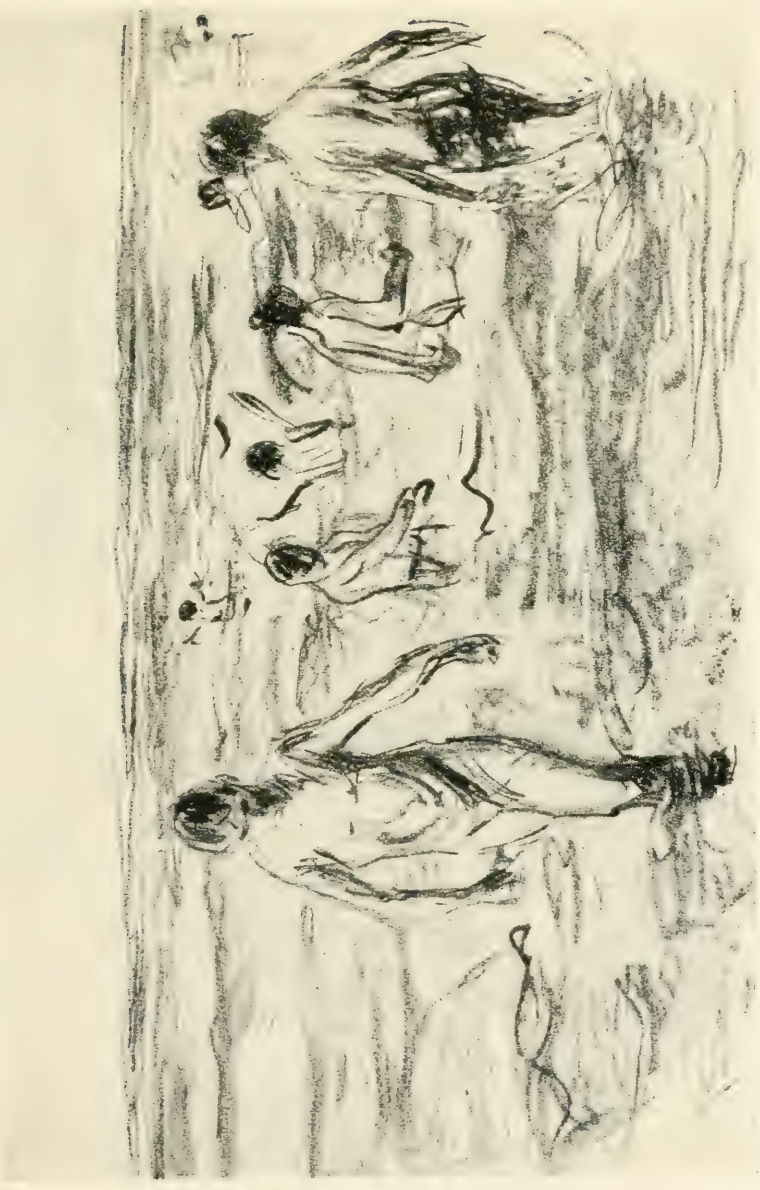
Sch. 156

Sch. 159

Sch. 143



Sch. 151



Sch. 152

Sch. 155

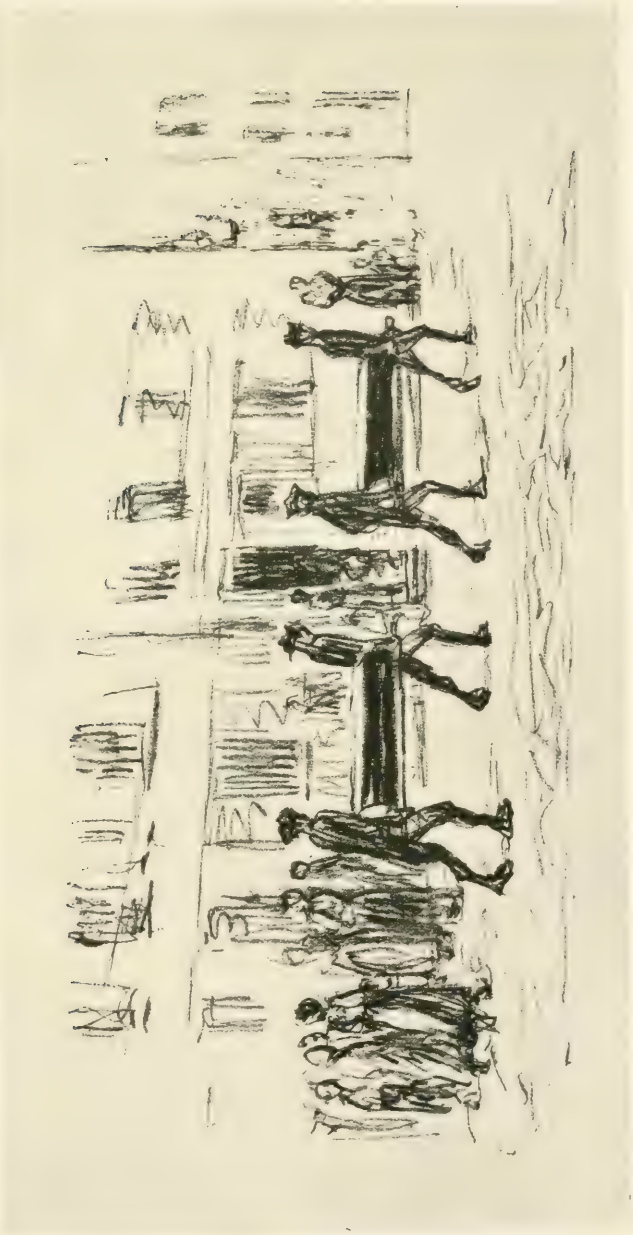
Sch. 158

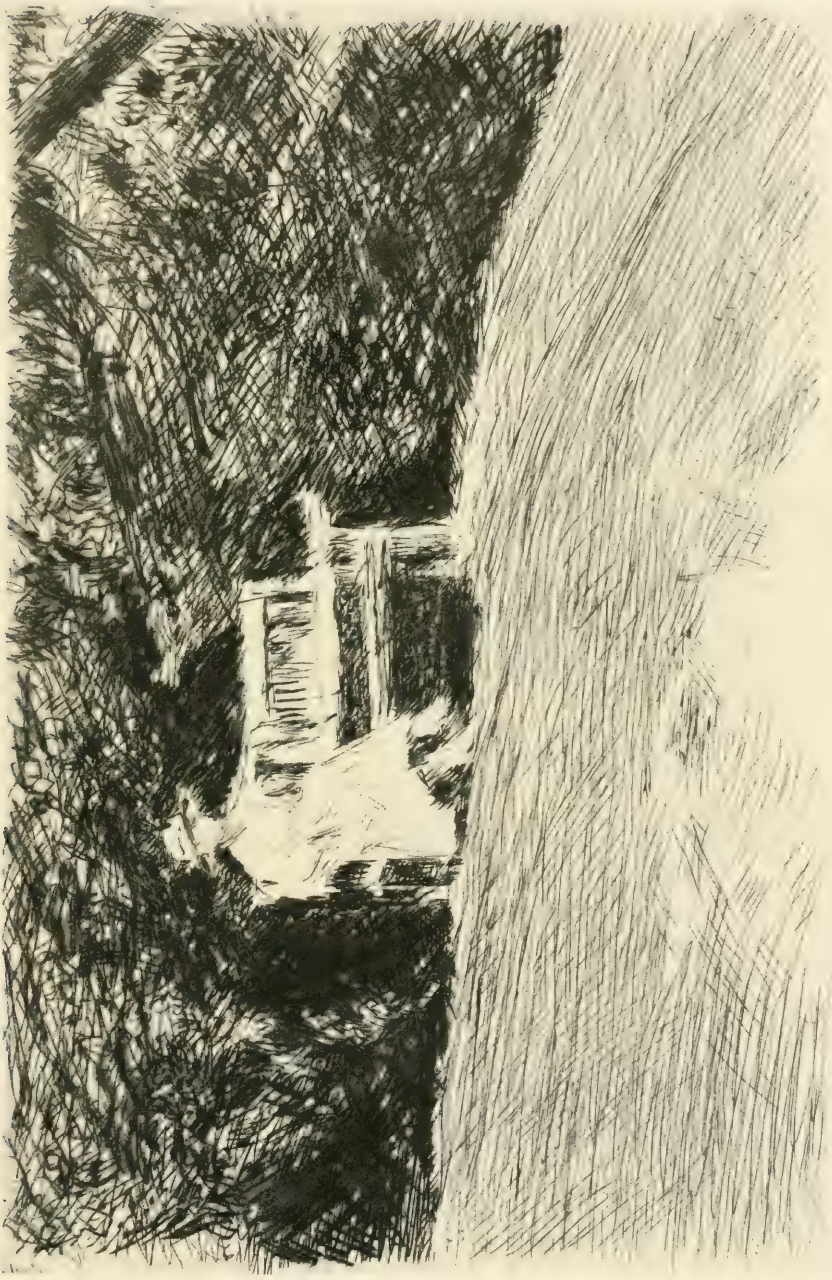
Sch. 159

Sch. 163

Sch. 167

Sch. 168





NC
249
Z9L5
1922

Friedländer, Max J.
Max Liebermanns graphische Kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

22.-
XK-